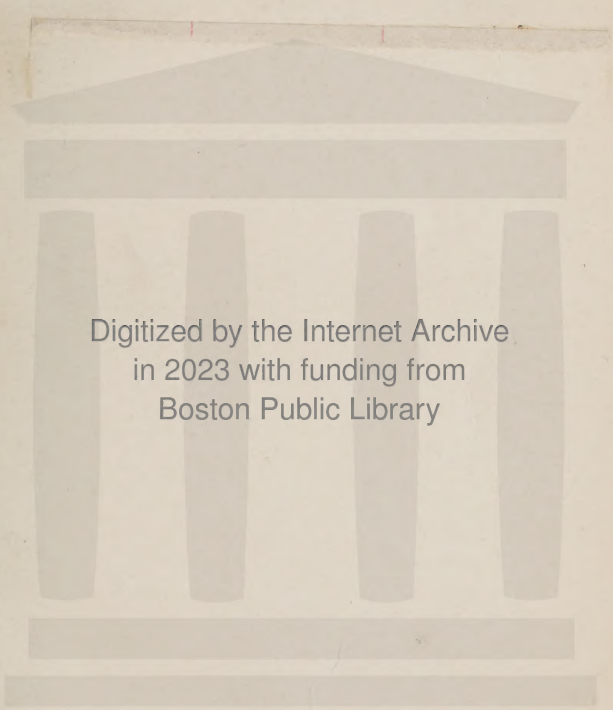
№ 40 48.143

Bought with the income of
the Scholfield bequests.


Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Boston Public Library

https://archive.org/details/nachklangeeinesa00naum

BUCHBINDEREI
JUL. HAGER
LEIPZIG

Nachklänge.

Eine Sammlung

von

Vorträgen und Gedenkblättern aus dem Musik-, Kunst- und Geistesleben unserer Tage

von

Emil Naumann.

Berlin, 1872.
Verlag von Robert Oppenheim.

Schol
Mar. 20. 1877
P.

77.1

An August Wilhelm Ambros.

Schon lange mußt' ich das Geschick beklagen,
Das uns getrennt! Nicht konnt' ich mich gewöhnen,
Daß wir nach einem Ziele, nach dem Schönen,
Gemeinsam strebten, ohn' es uns zu sagen.

Da fand ich Dich! — Wie mußt' es mich versöhnen,
Als wir in jenen heitren Sommer-Tagen
Was lange wir im Herzen tief getragen
Uns sagten nun in Worten und in Tönen!

Dies Büchlein hier, das ich Dir heut' will geben,
Nachklänge sind es, aus der Kunst, dem Leben,
Die Beide wir erfaßt in gleichem Streben.

Nachklingen mögen Dir durch sie die Stunden,
In denen wir gesucht uns und gefunden,
Die dauernd für das Leben uns verbunden.

Unter den breitästigen grünen Bäumen der Ostra-Allee in Dresden, auf dem Wege zur Holbein-Ausstellung war es, lieber Freund, wo Sie mir den Plan mittheilten, Ihre verstreuten Aufsätze unter dem Titel „Bunte Blätter" erscheinen zu lassen. — Und als dann die Winterstürme die bunten Blätter von den Bäumen wehten und draußen Eis und Schnee lag, da kam Ihr Buch und zauberte deutschen Sommer und italischen Frühling in mein winterlich Haus; denn es ist wohl buntes, aber kein trocknes Laub, das sie uns bieten. — Ihr Buch gab nun den äußeren Anlaß, daß auch ich Erlebtes und früher Ausgesprochenes, zu einer kleinen Sammlung vereinigt der Oeffentlichkeit übergebe, und Sie erlauben mir wohl, das Büchlein mit Ihrem Namen zu schmücken, wie man ja ein Kind gern nach seinen Freunden benennt. Gleicht

doch der Inhalt des Ihnen hier Dargebotenen beinahe einem Abbilde unserer Gespräche. Dichtkunst, Malerei, Musik, Leben, Gott, Gemüth und Welt waren deren Thema — immer trafen wir uns auf halbem Wege und immer mehr erschlossen sich mir die reichen Schätze Ihres Wissens und Ihrer idealen Kunstanschauungen. So sind es denn wirklich Nachklänge jener unvergeßlichen Tage in Prag und Dresden, die ich Ihnen darbiete und von denen ich hoffe, daß sie in Ihrem Herzen einen Wiederhall finden. Ich glaube dessen fast gewiß zu sein, wenn ich Ihres, bald nach unserer ersten Begegnung zu mir gesprochenen Wortes gedenke, das ich neulich in einem alten deutschen Sinnspruch, den ich irgendwo aufgestöbert, in verwandter Weise ausgedrückt, wiederfand:

Es kennen zwei sich manches Jahr
Und kennen doch sich nicht am Ende;
Zwei reichen ein Mal sich die Hände
Und kennen sich schon manches Jahr.

Emil Naumann.

Berlin, im Frühling 1872.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

I. Kunstleistungen schlichter Dorfschullehrer in den preußischen Rheinlanden. (1861) 1

II. Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy . . 22

a. Der Meister, als Lehrer und Vorbild. (1865) —

b. Ein Sommertag mit Mendelssohn im Taunusgebirge. (1861) 41

III. Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte. (1861) 49

IV. Ernst Moritz Arndt's letzter Wunsch. (1862) . . . 69

V. Die musikalische Feier der Charwoche in Berlin. (1863) 85

VI. Shakspeare in seinem Verhältniß zur Tonkunst. Vortrag, gehalten am 23. April 1864 im Berliner Tonkünstler-Verein 98

VII. Meyerbeer's Afrikanerin. (1865) 132

VIII. Die Stellung der Niederländer in der Tonkunst. (1866) 158

IX. Das Dürerfest der Dresdener Kunstgenossenschaft. (1871) 183

X. Die protestantische Kunst. Vortrag, gehalten im neuen Berliner Rathhause am 10. März 1871 194

Seite

XI. Zur Säcular-Feier Ludwig van Beethoven's . . . 228

a. Festrede zu Beethoven's hundertjährigem Geburtstag; gehalten am 7. Januar 1871 im Wissenschaftlichen Verein zu Berlin . . . . —

b. Das Beethovenfest zu Bonn, im August 1871 274

XII. Ueber Einführung des Psalmengesanges in die evangelische Kirche 295

Nachwort 335

I.

Kunstleistungen schlichter Dorfschullehrer und Dorfschulkinder in den preußischen Rheinlanden.

Wir staunen, wenn wir hören, daß im Zeitalter hellenischer Cultur und Kunst das Verständniß für die Bildwerke eines Phidias und Praxiteles oder für die Homer'schen Gesänge und die tragische Muse eines Aischylos und Sophokles ein volksthümliches gewesen. Es ist uns bereits zur Gewohnheit geworden anzunehmen, daß eine solche Erscheinung so einzig in ihrer Art dastehe, daß wir für alle Folgezeit etwas auch nur Annäherndes für ganz unmöglich halten. Gerne geben wir zu, daß die kleine Scholle Attika, deren Quadrat-Flächeninhalt dem eines unserer heutigen kleinen deutschen Herzogthümer gleichkam, und von der dennoch eine Wirkung ausging, der die gesammte Welt noch gegenwärtig die Hälfte ihrer Bildung verdankt, keinen Vergleich duldet. Demungeachtet bietet auch die Gegenwart culturhistorische Momente dar, die bei fernen Generationen vielleicht Staunen hervorrufen werden; dasselbe Staunen, welches wir heute griechischen Culturzuständen gegenüber empfinden. Die Mitlebenden zwar bemerken solche Er-

scheinungen entweder gar nicht, oder gehen ihnen gleichgültig vorüber, da sie dieselben nur außer Zusammenhang mit dem Strome einer großen fortlaufenden Culturentwicklung anzuschauen vermögen, und es uns überhaupt zur andern Natur geworden ist, das in der Zeit und im Vaterlande Lebende und Webende zu unterschätzen. Um so mehr halten wir es solchen Erscheinungen gegenüber für unsere Pflicht, zu einem allgemeineren Interesse und einer ernsteren Theilnahme an denselben, so weit dies in unsern schwachen Kräften steht, mit anzuregen. Doppelt in dem gegebenen Falle, da es sich dabei nicht nur um ein allgemeines vaterländisches, sondern noch ganz speciell um ein unser engeres Vaterland Preußen angehendes Kunstinteresse handelt, das zunächst unseren trefflichen Landsleuten, den Rhein-Preußen, zur Ehre gereicht.

Wie im griechischen Alterthum das Epos und eine epische Plastik die Wurzeln des gesammten Kunsttriebes blieben, und die anderen später dort reich entwickelten Künste und Kunst-Gattungen gewissermaßen nach sich formten und gestalteten, so sollten in der zweiten großen Cultur-Epoche der Menschheitsgeschichte, die mit dem Siege des der antiken Weltanschauung gegenüberstehenden christlichen Bewußtseins begann, Lyrik und Musik die herrschenden Kunstgewalten werden. So paradox dies im ersten Momente klingt, so wahr ist es dennoch, wenn man uns nur nicht mißverstehen will! — Im Alterthum sowohl, wie im Mittelalter, der Periode specifisch christlicher Kunstentwicklung, blühte selbstverständlich, neben den bildenden Künsten, die Poesie, so wie neben

und mit der Poesie die Musik. Wir würden daher innerlich unwahre Behauptungen aufgestellt haben, wenn wir oben hätten sagen wollen, daß im Alterthum epische Poesie und Plastik, oder im Mittelalter Musik und lyrische Poesie, die anderen Künste und Kunstgattungen zu einer nur untergeordneten Entwickelung hätten gelangen lassen. Wir wollten vielmehr damit nur aussprechen, daß im classischen Alterthum ein epischer Grundzug, im Mittelalter ein vorwaltend lyrischer, der gesammten Kunstentwickelung sein Gepräge aufdrückte. Man denke nur an die fast entgegengesetzte, wenn auch nach beiden Seiten hohe Entwickelung, die die Architektur im Alterthum und Mittelalter nahm. Hier eine tiefgeheimnißvolle Symbolik, die Herder'n mit Recht von einer „gefrorenen Musik" dichten und träumen ließ, womit denn der von uns berührte „lyrische Grundzug" am deutlichsten bezeichnet wäre; dort umgekehrt weniger eine verkörperte Idee, als eine wundervolle Umschließung des Götterbildes, die zu gleicher Zeit der über und am Tempelbau dominirenden Plastik zum köstlichen Gerüste diente, während die letztere, durch Darstellung der Geschichte der Götter und Heroen, uns zu jenem Grundzuge des Alterthums hinführt, den wir den epischen nannten. Ebenso im Mittelalter die Plastik, als bloßes Ornament am Wunderbau des gothischen Domes, dessen gestaltenden Grundmotiven und Formen sie sich sklavisch fügt, und von dem sie so verschlungen erscheint, daß sie nur wieder als organisch eingefügtes und aus dem Ganzen herauswachsendes Theilchen sich darstellt; im Alterthum dagegen der Tempel, überragt

von Götterbildern, in seinen Giebelfeldern auf reichste freieste Entwickelung der Plastik im voraus angelegt, von Friesen umgürtet, mit dem kolossalen Götterbilde im Innern als Kern, und selbst in der freistehenden Säule, die sich häufig bis zur Karyatide belebt, an die Formen der Plastik erinnernd. An das Epos und den epischen Cyklus, an Homer und den Götter- und Helden-Mythos, schließen sich Drama und bildende Kunst im griechischen Alterthum, als unmittelbar dadurch angeregt und daraus hervorgehend, an, und gestalten und entlehnen ihre Stoffe und Bildungen so ausschließlich von daher und aus den dort gegebenen Motiven, Anschauungen und Grundempfindungen, daß Griechenlands größter Tragiker ausrufen durfte, er lebe von den Brosamen, die vom Tische Homer's fielen! und auch Phidias, der hingerissenen Bewunderung, die des Künstlers Mitwelt dessen Zeus zollte, mit einer Stelle aus der Ilias antworten konnte!

Wie anders erscheinen im Gegensatze hierzu die Kunstelemente, die der Kunstentwickelung des Mittelalters ihr Gepräge aufdrücken. Wenn im griechischen Alterthum die Musik gleichsam nur die hochentwickelte Rhythmik des kunstvollsten Versbaues und einer Sprache, die selber schon Musik war, zu tragen oder zu verstärken bestimmt schien, und sich hierbei den dichterischen Formen völlig unterordnete und anschmiegte, so fühlen wir den ältesten christlichen Liedern und Hymnen umgekehrt an, daß sie nicht für sich allein bestehen sollen, sondern gewissermaßen auf musikalische Behandlung und Vertiefung vorgedichtet sind, daher auch erst durch die Tonkunst zur ganzen und

erhöhten Aussprache ihres inneren Gehaltes gelangen können. Selbst da, wo die im ganzen Mittelalter vorwaltende lyrische Grundempfindung sich in ein episches Gewand kleidet, wie im Parcival oder im Dante, walten lyrischer Schwung und musikalische Stimmung entschieden vor, und ist über alles jener zart schwärmerische, mystisch spiritualistische Hauch ausgebreitet, der dem lyrischen Grundton des Zeitalters entspricht.

Es dürfte somit bewiesen sein, daß im classischen Alterthum in der Poesie eine epische Grundrichtung, unter den bildenden Künsten aber die Plastik dominirte, während die Musik und Malerei sich mehr dienend oder nur anschließend verhielten; es erscheint ferner unwidersprechlich, daß im Mittelalter eine lyrisch-musikalische Grundrichtung sich vorwaltend geltend machte, der eine tief symbolisch-mystische Architektur entsprach, während die Plastik hinter der weit körperloseren Malerei zurücktrat, oder, ebenso wie diese, einen mehr idealistisch-typischen, als individuellen Charakter annahm. Hiernach mag der Grund davon, daß in der Gegenwart auf musikalischem Gebiete Erscheinungen möglich werden, die in ihrer Art dieselbe Bedeutung für unser Volksbewußtsein haben, welche die Genußfähigkeit der höchsten Gestaltungen der Plastik für die Griechen hatte, vor allem mit darin liegen, daß wir uns auch heute eben immer noch in einem Zeitalter vorwaltend christlicher Kunstentwickelung befinden. Man verstehe uns recht: Im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, und schon weit früher, trat zwar das classische Alterthum mit allen seinen Culturwirkungen an die umgestaltete Völkerwelt Europa's

wieder heran. Plastik und Malerei belebten sich unter solchen Einflüssen zu neuem Schaffen, das Typische in ihnen verschwand und das allgemein Menschliche trat an seine Stelle, das Drama fing an sich freier und selbstständiger zu gestalten, selbst das Epos erlebte, wenn auch unter veränderten Formen, eine Nachblüthe. Ebenso blieb die Musik nicht mehr im ausschließlichen Dienst der Kirche, und die Architektur wagte den Versuch einer Verschmelzung christlicher und heidnischer Kunstelemente. Trotz alle dem erschienen aber, da ja eben jene verjüngte europäische Menschheit, an die das Alterthum wieder heran trat, zugleich eine christliche blieb und bleiben wird, die im Zeitalter specifisch christlicher Kunstentwickelung, also im Mittelalter, vorwaltenden Kunstelemente immer noch als die dominirenden.

Und so wären wir denn, wenn auch auf einem Umwege, bei der Gegenwart und der Kunsterscheinung, die wir besprechen wollen, angelangt. Dieser Umweg war aber nöthig, um jene Kunsterscheinung in ihrer ganzen Bedeutung verständlich zu machen, und dieselbe, wie manche andere ähnliche, als die Blüthe einer zusammenhängenden organischen Kunstentwickelung erkennen zu lassen, die nach Jahrhunderten zählt. Denn eben nur daraus, daß eine, wenn auch vom starren Dogma losgelöste christliche Grundstimmung und Weltanschauung auch fernerhin die vorwaltende blieb und bleiben wird, erklärt sich's grade, daß die Musik, diese christlichste aller Künste, heut zu Tage zugleich die populärste und verbreitetste unter den Künsten geworden und auf ihrem Gebiete

Erscheinungen gewahren läßt, die in ihrer Art sich mit ähnlich unvergleichlichen Erscheinungen während der Blüthezeit des classischen Alterthums messen dürfen, wenn auch auf ganz anderem Felde. Ist es denn in seiner Art nicht eben so wunderbar, wie es wunderbar war, daß das ganze griechische Volk die Meisterwerke seiner Plastiker zu genießen vermochte, wenn heut zu Tage täglich viele Tausende im deutschen Vaterlande sich an den Tondichtungen unserer großen Heroen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik erfreuen? Und zwar in einer so zugänglichen Weise, daß es recht eigentlich auch dem Volke möglich wird, daran genießend Theil zu nehmen. In Berlin, ja in fast allen größeren und mittleren Städten Deutschlands, ertönen täglich die Sinfonien unseres Haydn, Mozart und Beethoven vor zahllosen Hörern, und in der preußischen und deutschen Hauptstadt ist der Geschmack daran im kleinen Bürger- und Handwerkerstande bereits so weit herangebildet, daß die größten Räume nicht mehr die Menge der Besucher fassen.

Eine eben solche einzige Erscheinung sind denn auch die Musikfeste schlichter rheinischer Dorfschullehrer und Dorfschulkinder, die seit einer Reihe von Jahren in Brühl, dem bekannten freundlichen Landstädtchen zwischen Köln und Bonn, vom Sieg-Rheinischen Lehrergesangverein abgehalten werden, und auf die wir die allgemeine Aufmerksamkeit hinlenken möchten.

Im Jahre 1847, also vor nun schon fünfundzwanzig Jahren, traten zum ersten Male Dorfschullehrer und katholische Seminaristen aus einigen, den Regierungs-

bezirken Köln und Koblenz angehörenden Dörfern und Städtchen zu einer Art kirchlichen Musikfestes zusammen, und schon im Jahre 1848 wurden auch die Kinder aus bereits sieben Dorfschulen hinzugezogen, um nicht auf bloßen Männerchor beschränkt bleiben zu müssen. Seit der Zeit ist der Verein, in Anfangs ungeahnten Dimensionen, weiter gewachsen, so daß ihm im Jahre 1860 schon gegen dreißig Dörfer und Städtchen ihr Contingent stellten. Die Bildung eines solchen ländlichen Chors, so überraschend sie an und für sich ist, wird dies in noch viel höherem Grade, wenn wir hinzufügen, daß, gleich von seinem Entstehen an, die Absicht seiner schlichten Stifter dahin ging, den katholischen, mannigfachem Verfall preisgegebenen Kirchengesang wieder früherem Glanze näher zu bringen, so wie der Gegenwart die Tonwerke seiner glorreichsten Epoche, zu neuem Verständnisse, vermehrtem Genusse, und erhöhter Erbauung, abermals zugänglich zu machen. Der Umstand, daß dieser, somit recht eigentlich aus dem Volke selber emporgewachsene Verein viele Jahre hindurch seine Musikfeste zu feiern vermochte, ohne daß sich deren Ruf über die weitesten Kreise verbreitete, spricht nur für den tief inneren Ernst jener Bestrebungen, deren Absicht nicht Ehre vor der Welt, sondern eine Verherrlichung des Gottesdienstes durch die Kunst ist.

Rom hat seinen päpstlichen Chor, der noch bis zum Jahre 1848 auf fast unvergleichlicher Höhe stand; Berlin seinen mit Recht weitberühmten Domchor. Beide werden mit umfassenden Mitteln erhalten, damit es wenigstens

in diesen Hauptstädten möglich werde, die höchsten Meisterwerke des Kirchenstyls zu einer würdigen Darstellung zu bringen. In einer Beziehung jedoch werden beide von den Schulkindern und Schullehrern des Rheinlandes übertroffen: in Beziehung auf Innerlichkeit fromm musikalischen Ausdrucks. — So überraschend dies klingt, so natürlich ist es doch. Zwar fehlt unserem norddeutschen Publikum das tiefere Interesse für diese Werke eben so wenig, wie den Dirigenten unserer Sängerchöre, was z. B. in Berlin die überfüllten Domchorconcerte beweisen, jedoch stehen wir denselben noch allzusehr als bloßen Kunstwerken gegenüber, während das rechte Verständniß sich erst öffnet, wenn jene mächtig anschwellenden und sehnsuchtsvoll verhallenden Klänge als ein gesteigertes Gebet erscheinen, und dies können sie nur in der Kirche. Hiermit soll den Concerten unseres trefflichen Domchors in keiner Weise zu nahe getreten sein.

Es ist unmöglich, jene großen Tonschöpfungen in unseren evangelischen Kirchen vollständig und in ihrem historischen Zusammenhange vorzutragen. Die äußere Form des evangelischen Gottesdienstes läßt hierzu nur so viel Raum übrig, als der Vortrag kleiner, aus größeren Musikstücken herausgegriffener Sätze erfordert. Will man sich daher in nichtkatholischen Gegenden die genauere Kenntniß und den Vollgenuß jener älteren Tonwerke verschaffen, neben denen unsere heutige Kirchenmusik pygmäenhaft oder als ein schwaches Versuchen und Lallen erscheint, so bleibt nichts übrig, als sie in geistlichen Concerten dem Publikum vorzuführen.

Wie anders hingegen stellt sich das Verhältniß in den Rheinlanden. Hier ist es nicht ein ex professo seine Aufgabe lösender Kunstchor, sondern gewissermaßen ein Theil der Gemeinde selber, der jene Werke zum Vortrage bringt; hier auch schließt sich in Wahrheit der Gesang dem Gebete, als ein gesteigertes Flehen, als ein gesteigertes Lob göttlicher Herrlichkeit an. Um dies ganz deutlich zu machen, weisen wir darauf hin, daß jene Gesangvorträge des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesang-Vereins mehr den Charakter von kirchlichen, als musikalischen Festen tragen, indem dieselben in der Brühler Seminarkirche abgehalten und mit Hochamt und Predigt verbunden werden. Wie wir schon oben andeuteten, ist die segensreiche Idee, den katholischen Gottesdienst mit dem ihm fast verloren gegangenen Kunstschatze des 16. und 17. Jahrhunderts aufs Neue zu schmücken, nicht, wie man denken sollte, von den betreffenden geistlichen Behörden ausgegangen, sondern im Volke selbst wieder erwacht. Hiermit ist der Beweis geliefert, daß diese Erscheinung, wie wir in der Einleitung dieses Artikels bereits bemerkten, eine aus einer inneren Regung der Zeit hervorgegangene sei, und zwar im Anschluß an die Entwickelung christlicher Kunst überhaupt, wenn dieser Zusammenhang auch nur dem historisch Bewanderten überall im Laufe der Jahrhunderte ganz sichtbar bleibt. Treten doch auch in evangelischen Landen ähnliche Erscheinungen an den Tag. In den Provinzen Brandenburg und Sachsen hat sich seit den letzten Jahren die Anzahl der aus Gemeindebetheiligung oder Gemeindemitteln

entstandenen Kirchenchöre in überraschender Weise gemehrt; das liturgische Element macht sich nach allen Seiten hin geltend, und selbst Anfänge zu einer Betheiligung der Gemeinde in ihrer Gesammtheit an dem Gesange der Liturgie fehlen nicht. Als Mittelpunkt und Vorbild dieser kirchlich-musikalischen Vereine steht in den östlichen Provinzen der königliche Domchor da. In den westlichen Provinzen ist es der Sieg-Rheinische Lehrergesangverein, der in ein ähnliches Verhältniß zu, nach seinem Vorbilde sich gestaltenden Filialvereinen getreten ist. Und so ist es denn den würdigen Vorstehern des Vereines bereits gelungen, in einem weiteren und allgemeineren Sinne auf den katholischen Kirchengesang oder vielmehr auf dessen Wiedergeburt einzuwirken. Die Aufopferung und Freudigkeit, mit der alle Mitglieder dabei zu Werke gehen, sucht ihres Gleichen. — Jedermann weiß, wie gering die Einkünfte unserer Dorfschullehrer und Cantoren sind. Und doch ist es allein durch freiwillige Beiträge jener wackeren Männer möglich geworden, nicht nur die Reisen der Schulkinder aller am Feste theilnehmenden Dörfer nach Brühl, so wie deren Aufenthalt daselbst zu bestreiten, sondern auch die nothwendigen, zum Theil schwer und umständlich zu beschaffenden Musikalien in Partitur und Stimmen drucken zu lassen. Möchte es dem Vereine, indem er mit solcher Beharrlichkeit und Treue den eingeschlagenen Weg weiter geht, gelingen, die geistlichen Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts endlich auch in die weltberühmte Metropolitankirche des katholischen Rheinlandes, in den Kölner Dom, eingeführt

zu sehen. Bei oberflächlichem Urtheil hat man oft das bekannte Wort belächelt: Architektur sei gefrorene Musik. Wem sich aber die heilige Gluth jenes Aufringens von der Erde zum Himmel geoffenbaret hat, wie sie die Gothik symbolisirt, der wird sich von demselben Elemente getragen fühlen, welches ihn beim Anhören eines Scarlatti, Lotti oder Bach ergriff. Dort, wie hier, die höchste Glaubensseligkeit, die das Gemüth, mit Ueberwindung alles Irdischen, hoch über Nacht und Tod zu verklärteren Regionen emporträgt. Ein Lotti'sches „Crucifixus", ein Scarlatti'sches „Tu es Petrus" im Dome zu Köln gehört, würde den Eindruck hervorrufen, als habe der ganze Wunderbau plötzlich lebendigen Inhalt und eine Sprache gewonnen, die sein innerstes Wesen enthülle. Die eine Kunst würde hier die andere erklären und in ihrer Wirkung steigern. Die große Verwandtschaft beider Style ist eine historisch begründete. Denn was die Baukunst, als die vielleicht älteste aller Künste, in der Gothik bereits früher ausgesprochen: jenes im Kampfe mit innerer und äußerer Anfechtung sich steigernde, brünstige Aufringen zum Göttlichen, jene Sehnsucht, die Mysterien des Christenthums sinnlich zu fassen, welche im Völkerleben schon in den Zügen nach dem heiligen Grabe einen Ausdruck fand — klang die Tonkunst, die wir, selbständig entwickelt, jedenfalls die jüngste unter den Künsten nennen dürfen, erst um drei Jahrhunderte später nach. Daher waren der Dom zu Köln, der Münster zu Straßburg schon im 13. und 14., die großen Tonschulen der Niederlande, Italiens

und Deutschlands aber erst im 15., 16. und 17. Jahrhunderte möglich.

Leider hat man von diesem inneren historischen Zusammenhange der Kunsterscheinungen noch überall so ungenügende Vorstellungen, daß wir uns nur daraus z. B. den Mißgriff erklären können, in der Kathedrale zu Köln großentheils Messen aus der musikalischen Rococo- und Zopfperiode der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Gehör gebracht zu sehen. Ganz abgesehen von allem Andern ist es schon der Akustik eines gothischen Baues widerstrebend, Sätze mit bewegter Instrumentalbegleitung und unruhig fugirten Singstimmen darin aufzuführen. Nur die Orgel mit ihren lang aushaltenden Accorden und der reine und getragene Vocalgesang des 16. und 17. Jahrhunderts sind die hier zu ihrer vollen Wirkung gelangenden musikalischen Elemente. Nochmals sprechen wir daher die Hoffnung aus, daß das schöne Beispiel des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins vor Allem die Frucht tragen möge, den ächten Kirchengesang auch in den größeren Städten baldigst einzubürgern. Wenn wir für gewöhnlich Wirkungen von der Stadt auf Dorf und Land erwarten, so hoffen wir daher hier umgekehrt einmal auf eine Wirkung von den Dörfern auf die Städte, die mancher wohl auch in noch anderen Dingen, als nur in der Tonkunst, gern erfolgen sehen möchte! —

Eine Uebersicht einiger der seit 1847 von dem Vereine aufgeführten Tonwerke wird für jeden Erfahrenen mehr als alles, was wir weiter zu dessen Lobe sagen könnten, darthun, welche unendlichen Verdienste sich derselbe um

Wieder-Erweckung rechten Kirchengesanges erworben. 1847 wurde eine alte einstimmige Choralmesse: Gaudeamus etc. aufgeführt und nach derselben deutsche Choräle, sowie die Motette: „Herrlich ist Gott" von Bernhard Klein. 1848 wurde die Darstellung eines mustergültigen deutschen kirchlichen Gemeindegesanges durch Ausführung einer aus alten deutschen Chorälen zusammengestellten Messe bewirkt. Nach der Messe folgte das Ambrosianische Te Deum. 1849 wurden eine in ähnlicher Weise zusammengestellte vierstimmige Messe und hierauf alte lateinische Vespergesänge gesungen. 1850 gelangten die Missa: ad imitationem cantilena „Douce memoire" von Orlandus Lassus, dem Heros der niederländischen Tonschulen (1520—1594) und der Psalm „Domine, Dominus noster" von dem großen Mitbegründer des Kirchenstyls, dem Flamänder Josquin des Prés (1450 bis 1521) zur Aufführung. Das Jahr 1851 brachte ein vierstimmiges „Sicut cervus", ein fünfstimmiges „O beata et gloriosa Trinitas" und ein zwei-chöriges „Pater noster" von Palestrina, ferner ein „Salve Regina" von Lassus und ein drei-chöriges „Magnificat" von Andrea Gabrieli, dem Aelteren, dem größten Meister der venetianischen Tonschule (1520—1586). 1852 hörten wir ein vierstimmiges „O sacrum convivium" von Felice Anerio (geb. zu Rom 1560), vierstimmige in der Aachener Stiftskirche gebräuchliche alte Psalmen, ein „Salve Regina" von Palestrina, den siebenstimmigen nur für Männerchor componirten Psalm „Exaudi Deus" von Giovanni Gabrieli, dem Jüngeren (1550

bis 1612), und abermals das „Magnificat“ von Andrea Gabrieli. Das Jahr 1853 brachte die weltberühmte sechsstimmige „Missa Papae Marcelli“ von Palestrina, und ein „Ave Maria“ von Arcadelt. 1854 Wiederholung der eben genannten Messe, ferner „der heilige Geist“, ein sechsstimmiges Lied von unserem großen, dem 16. Jahrhundert angehörenden deutschen Meister Eccard, so wie ein „Alma redemtoris“ und ein achtstimmiges „Jubilate Deo“ von Palestrina. 1855 „Christus factus est“ von Palestrina, „Domine non sum dignus“, von Vittoria, dem großen Spanier, und ein „In nomine Jesu“ von Gallus, ebenfalls einem deutschen Meister. Die Jahre 1856 und 1857 fielen, wegen Unnachgiebigkeit der Eisenbahn-Directionen betreffs der Gratisbeförderung der vielen Kinder nach Brühl, aus. Das Jahr 1858 aber brachte die Missa: „Dixit Maria“ von unserem großen Landsmanne Leo Hasler, ein fünfstimmiges Lied von Eccard „Meine schönste Zier“, den Psalm „Cantate Domino“ von Hasler und ein achtstimmiges „Ave Regina“ von Anerio. 1859 fiel wieder aus. 1860 endlich kamen die alten deutschen Lieder „Maria zart“, „Ich will dich lieben“ u. s. w., ein „Cantate Domino“ von Pitoni und ein „Te deum“ von Anerio zur Aufführung.

Es war am 21. August 1853, früh um acht Uhr morgens, als man auf dem Bonner Bahnhofe, der seitdem durch das Macdonald'sche Abentheuer eine so zweifelhafte Berühmtheit erlangt hat, unter dem gewöhnlichen Publikum, das des nach Köln fahrenden Zuges harrte,

eine Anzahl Herren bemerken konnte, die dadurch auffielen, daß jeder von ihnen ein starkes blaues Heft in der Hand trug. Niemand würde wohl auf die Vermuthung gekommen sein, daß diese Hefte ebenso viele Abdrücke der Partitur einer vor mehr als dreihundert Jahren von einem alten Meister Italiens componirten Messe enthielten, noch weniger aber, daß diese Messe eine Stunde später, in einem kleinen fast unbekannten deutschen Landstädtchen, durch einen rein ländlichen Chor, vor einer ebenso ländlichen Bevölkerung, in hoher künstlerischer Vollendung zur Aufführung gelangen werde. Und doch war es so. Die blauen Hefte waren eben so viele, auf Kosten unbemittelter Dorfschullehrer gedruckte Exemplare der Partitur von Palestrina's missa papae Marcelli, und der Dampfwagen sollte die oben erwähnten Herren, die meist aus geladenen Ehrengästen des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins oder großen Musikfreunden bestanden, nach dem Städtchen Brühl führen, wo ihrer in der dortigen Seminarkirche ein Kunstereigniß einzig in seiner Art harrte. So brauste der Zug, durch die üppig reichen fruchtbaren Auen, am sogenannten Vorgebirge hin nach Brühl zu. Zur Rechten verrieth ein nicht allzu ferner leichter weißer Nebel die Nähe des alten Vater Rhein's, während zur Linken Dörfchen bei Dörfchen aus Gärten und Fruchtfeldern hervorlauschte, und von den sanften Anhöhen, Wald, Wiesen und reiche Pachthöfe, sowie dazwischen anmuthige Landhäuser und Villen wohlhabender Kölner und Bonner, die Vorüberfliegenden im ersten goldigen Morgenlichte grüßten. In Brühl

wurden wir schon bei der Ankunft vor dem Stationsgebäude durch rheinisch heiteren Zuruf begrüßt und bald entstand ein bewegtes Treiben, Händeschütteln und Grüßen, und ein fröhlicher Austausch der Meinungen, zwischen den bereits in entgegengesetzter Richtung von Köln zum Feste eingetroffenen Gästen und Kunstfreunden und den Bonner Ankömmlingen. Da ertönt das melodische Geläute der Glocken der Brühler Klosterkirche, und nun setzt sich die ganze Menge, dem prachtvollen königlichen Schloße und Parke vorüber, nach dem Innern des Städtchens in Bewegung. In die Hallen des hellen freundlichen Gotteshauses eingetreten, fand man sich allerseits von dem lieblichsten Anblicke überrascht. Es war die große Schaar frischer, unschuldsvoller Kindergesichter, die aus ebenso vielen kleinen Bauernknaben und Bauernmädchen bestand, die ein so neues rührendes Bild darbot. An diese, in ihrem Sonntagsstaat prangenden rothbäckigen und meist blauäugigen Vertreter von Sopran und Alt reihte sich die etwas minder zahlreiche Schaar der Dorfschullehrer und Seminaristen, und wir mußten uns beim Anblick eines solcher Gestalt zusammengesetzten Chors abermals fragen, ob wir träumten, oder ob es Wirklichkeit werden solle, von diesen Kindern und ihren bescheidenen Anführern eines der schwierigsten sechsstimmigen und a capella componirten Tonwerke des 16. Jahrhunderts ausführen zu hören. Da hob das Kyrie an, und als nun diese unaussprechlich süßen reinen Kinderstimmen sich auf der Himmelsleiter Palestrina'scher Töne emporzuschwingen begannen, wobei sie der fromme innige Chor

der Männnerstimmen nur zu tragen und zu unterstützen schien, da verstanden wir zum erstenmale ganz, was Van Eyk mit seinen singenden Engeln, was Raphael mit der Fülle süßer Kindergesichter ausdrücken wollte, die aus blauem Aether her seine Madonna sixtina umlächeln. Das Geheimniß der unaussprechlichen Weihe und der sanften Rührung im musikalischen Vortrage dieser Kinder und Lehrer liegt darin, daß sie alle wissen, daß sie hier in der Kirche sind, um singend zu beten, und daher von keinem Concertvortrag, keinem Heraustreten vor ein Publikum die Rede ist, die solche Innerlichkeit selbstverständlich schon gar nicht aufkommen lassen. Folgende Dörfer hatten dem Chore ihr Contingent gestellt: Aus dem Kreise Ahrweiler: Oberwinter; aus dem Kreise Bonn: Beuel, Brenig, Bornheim, Lannesdorf, Lessenich, Mehlem, Merten, Plittersdorf, Pützchen, Sechtem und Weßling; aus dem Landkreis Köln: Bergdorf; aus dem Kreise Mühlheim: Wahn. — Das Technische der Ausführung war wenigstens überall so weit gediehen, daß keinerlei erhebliche Störungen des Eindruckes durch die vorkommenden unbedeutenden Schwankungen veranlaßt wurden, während Vortrag und Ausdruck, wie schon gesagt, fast nichts mehr zu wünschen übrig ließen. Hierzu trug zwar der gleichsam seraphische und naive Ton der sowohl im Alt wie im Sopran gemischten Knaben- und Mädchenstimmen vieles bei, aber weit mehr noch die treffliche Direction des königlichen Musikdirectors und Seminarlehrers M. Töpler zu Brühl, dessen großer Ausdauer und ernstem Eindringen in den Geist der auf-

geführten Tonstücke es endlich gelang, die richtige Vortrags- und Ausdrucksweise derselben zu ergründen. Wir sagen zu ergründen, da uns die Meisterwerke des älteren Kirchenstyls fast ohne jede Ausdrucksbezeichnung überliefert worden sind, was sich zum Theil daraus erklärt, daß dieselben damals vielfach unter Leitung ihrer Componisten selber einstudirt wurden, so daß ihre Vortragsweise bei den Sängern bald traditionell und deshalb eine weitere Bezeichnung ihres Ausdruckes überflüssig wurde. Mit Ausnahme der sixtinischen Kapelle aber existiren jene Sängerchöre nicht mehr und es bleibt daher meist dem Einzelnen überlassen, welchen Ausdruck er jenen Tonwerken unterlegen will. Daß eine solche Willkür zu großen Irrthümern führen mußte, leuchtet ein. So haben z. B. viele Dirigenten noch gar nicht begriffen, daß jene Werke nicht in unserem modernen Sinne, streng a tempo, gesungen sein wollen, sondern, sich dem Ausdrucke der Textesworte, wie musikalisch hervor- oder zurücktretender Momente anschließend, bald retardirend, bald wieder wachsend in Tempo und innerer Bewegung vorgetragen werden müssen. Bei Kennern steht diese Erfahrung längst fest, wie lange aber wird es noch dauern, bis sie bei der großen Menge derjenigen Musiker als eine Wahrheit erkannt worden ist, die nichts kennen, als ihre Zeit, oder höchstens die letztvergangenen fünfzig Jahre, von denen gar nicht einmal zu reden, die irgendwo im Leben ein Sätzchen Lotti oder Palestrina gehört haben und, weil ihnen dasselbe nicht sofort aufgehen wollte, gleich fertig mit ihrem Urtheile, meinten, jene ganze Musik sei für

unsere Zeit antiquirt und man könne davon noch höchstens hier und da ein Pröbchen als Rarität mit anhören. Möchten ihnen Erscheinungen, wie die großen Sieg-Rheinischen Gesangfeste, wie der nur für den Cultus der älteren Tonschulen in Dresden erstandene Cäcilien-Verein, wie das in München in der Theatiner- und anderen Kirchen in dieser Beziehung schon seit längerer Zeit in großartigem Maßstabe Geleistete, und wie die überfüllten Concerte unseres Domchors, so wie die immer häufiger werdenden Vorträge einzelner Sätze dieser älteren Sachen in den Kirchen Berlin's, Potsdam's, Leipzig's, Schwerin's und anderer Orte, ein Zeichen der Zeit sein, an dem sie ihren Irrthum noch früh genug einsehen lernen.

Seit 1853 hat der Sieg-Rheinische Lehrer-Gesangverein, auch in Beziehung auf das Technische der Ausführung, noch bedeutende Fortschritte gemacht. Möchte unser Cultusministerium einem so würdigen Unternehmen, wie es die jährlich wiederkehrenden Gesangfeste des Vereins sind, recht bald eine dasselbe auch äußerlich fördernde Anerkennung zu Theil werden lassen, und die wohllöbliche Direction der Rheinischen Eisenbahn nicht länger zögern, dem Vereine ein für allemal eine Gratisbeförderung der Kinder zuzugestehen.

Wir halten es für unsere Pflicht noch darauf hinzudeuten, daß der Verein durchaus keinen ultramontanen oder confessionell ausschließenden Charakter trägt. So wurden z. B. zahlreiche Gäste evangelischer Confession, zu denen auch wir gehörten, stets mit derselben Herzlichkeit

bewillkommt, wie die sich einfindenden Katholiken. Auch in anderer Beziehung offenbarte sich die Gesinnung der Vereinsglieder als eine höchst erfreuliche. Besonders bei den der kirchlichen Feier jedesmal folgenden geselligen Zusammenkünften, bei denen es sich mehr als einmal kund that, daß unsere Dorfschullehrer auf dem linken Rheinufer ebenso begeisterte Preußen und gute Deutsche sind, wie die auf dem rechten, und man daher sicher sein kann, daß die unter ihrer Leitung aufwachsende Generation, wenn Tage abermaliger Prüfung kommen sollten, mit Leib und Seele den fremden Gelüsten auf den deutschesten aller Ströme entgegentreten würde.

II.

Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Der Meister, als Lehrer und Vorbild.

Die in den letzten Jahren erschienenen Briefe von Felix Mendelssohn, so viele Blicke sie uns auch in den Charakter und Lebensgang des hoch zu verehrenden und liebenswürdigen Künstlers thun lassen, können uns doch nicht als eine erschöpfende Darstellung seiner Persönlichkeit gelten. Die Nothwendigkeit einer geordneten Uebersicht seines künstlerischen und menschlichen Entwickelungsganges, mit welchem verglichen auch jene Briefe nur als werthvolles Material sich erweisen dürften, steigert sich zu einem immer fühlbareren Bedürfnisse. Damit jedoch ein Autor in den Stand gesetzt sei, mit einer Biographie Mendelssohn's vorzugehen, scheint uns manches an Documenten, Berichten und Zeugnissen noch lebender Zeitgenossen des Meisters zu mangeln, das zur Vollständigkeit eines Bildes des liebenswürdigen Charakters unumgänglich nothwendig ist. Von diesem Gesichtspunkte aus will es uns Pflicht eines Jeden bedünken, der das Glück hatte in nähere persönliche Berührung zu dem Verewigten zu treten, durch betreffende Mittheilungen dem künftigen Biographen vorzuarbeiten.

Wir denken daher in den nachfolgenden Zeilen und Schriftstücken ein Paar Streiflichter auf eine Seite Mendelssohn's fallen zu lassen, die in den bisher gedruckten Briefen nicht hinreichend beleuchtet ist. Wir meinen auf seine Eigenthümlichkeit als Lehrer. Diejenigen der gedruckten Briefe, die uns den Meister in einem solchen Verhältnisse kennzeichnen, stellen uns ihn fast nur fertigen Schülern gegenüber dar. Der Verfasser dieser Zeilen hatte das Glück, schon im Knabenalter den Unterricht Mendelssohn's zu genießen und glaubt eben aus diesem Grunde einige Züge mittheilen zu können, die in ihrer Originalität und Anmuth neuen Reiz dem schon so freundlich in unserem Innern lebenden Bilde des Künstlers hinzufügen. Wenn er dabei genöthigt ist, vom eigenen Entwickelungsgange zu sprechen, so geschieht dies nur in so weit, als es die Darstellung des Meisters erfordert. Wer aber sollte uns den Lehrer überhaupt schildern, wenn nicht der Schüler. —

Von frühester Zeit stand es bei dem Knaben fest, sich der Musik zu widmen. Ehe jedoch die Seinigen hierzu ihre Zustimmung ertheilten, ward es für räthlich gehalten, Mendelssohn um seine Meinung zu befragen. Dieselbe bekundet sich im zweiten Theile der herausgegebenen Briefe unter dem Datum: Leipzig, den 19. September 1839. Ein späteres Schreiben in dieser Angelegenheit, aus Berlin, vom 13. October 1841, lautet:

Verehrter Herr!

Ihren vorigen Brief empfing ich im Drange so vielfacher Arbeiten und Geschäfte, daß es mir unmög-

lich war, ihn sogleich zu beantworten, wie ich ohnedies gern gethan hätte. Sehr lieb war es mir daher, daß Professor Gerhard, der Sie kürzlich gesprochen hatte, Ihnen meine Antwort im Allgemeinen mitzutheilen versprach. Fragt sich's, bei welchem Lehrer der Theorie, des General-basses und Contrapunktes Ihr Sohn in Deutschland am meisten und am sichersten lernen kann, bei wem er die festeste Grundlage legen und den inneren Sinn wie die äußere Fertigkeit am meisterhaftesten ausbilden lernt, so muß ich nach meiner aufrichtigen Ueberzeugung antworten: bei Hauptmann in Kassel. Nicht allein, daß ich diesen Mann durch seine Werke und seine außerordentlich feine musikalische Bildung für den dazu befähigtsten in unserem Vaterlande halte, sondern ich habe auch mehrere seiner Schüler genau kennen gelernt, (unter andern im vergangenen Winter einen jungen Engländer, der zwei Jahre bei ihm zugebracht hatte), die das deutlichste Zeugniß von der großen Vortrefflichkeit seines Unterrichts in diesen wichtigen Fächern abgeben. Erlauben es nun die sonstigen Verhältnisse, daß Sie Ihren Sohn zu diesem Lehrer geben können, so bin ich überzeugt, daß in Hinsicht auf das Musikalische Sie späterhin Grund haben werden sich darüber zu freuen. Mit der Bitte u. s. w.

Ihr

hochachtungsvoll ergebener

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Die Gelegenheit zu einer persönlichen Prüfung des Knaben, die in dem ersten dieser Briefe als unum-

gängliche Vorbedingung zur Abgabe eines Endurtheils über dessen Beruf zur Kunst erwähnt wird, ermöglichte sich erst 1842 und zwar bei dem in diesem Jahre in Düsseldorf stattfindenden niederrheinischen Musikfeste. Mendelssohn, obschon bereits längere Zeit in Leipzig residirend, behielt eine nie erlöschende Vorliebe für den Rhein und die Rheinländer und hatte daher die ihm angetragene Direction des genannten, wie späterhin so vieler anderer durch seine Gegenwart verherrlichten rheinischen Musikfeste freundlich übernommen.

Wir fanden ihn im Schadow'schen Hause, das damals mit Recht für den Mittelpunkt des gesammten künstlerischen und geistigen Lebens von Düsseldorf galt. Hier, im Kreise alter Freunde, unter denen wir, außer Schadow, besonders Hildebrandt erwähnen, ließ er sich in ungezwungendster Weise gehen, so daß, ebenso wie im Concertsaal sein hoher künstlerischer Ernst, im geselligen Verkehr sein ursprünglich so heiteres und geistreich launiges Naturell bezaubernd hervortrat. — Der Knabe, der in seinem Gemüthe den Meister stets nur wie einen der unnahbaren Himmlischen aus weiter Ferne verehrt, traute seinen Augen nicht, als er denselben, bei Gelegenheit von Erinnerungen mit Hildebrandt gemeinschaftlich in Italien bestandener Abenteuer, in eine Ausgelassenheit und Lachlust gerathen sah, die alle Anwesenden ansteckte und elektrisirte.

Die Prüfung des musikalischen Anfängers bestand darin, drei Oberstimmen zu einem ihm von Mendelssohn gegebenen bezifferten Baß zu setzen, hauptsächlich aber

in der Vorlage und dem Vortrage einer Reihe eigener noch sehr kindlicher Compositionen. Die Besichtigung der letzteren hatte die gute Folge, daß dem Verlangen des Knaben, sich der Musik zu widmen, nunmehr unbedingt entsprochen ward. Da Mendelssohn zugleich die Leitung des ganzen musikalischen Bildungsganges des jugendlichen Schülers übernommen, jedoch erst bei größerer Reife demselben in eigener Person Unterricht ertheilen zu wollen erklärt hatte, so ward zunächst seine Uebersiedelung nach Leipzig beschlossen. Ich traf daselbst im Herbst 1842 ein und erfreute mich des Unterrichts von Moriz Hauptmann, der unterdessen Cantor von St. Thomas geworden. Bald darauf gründete Mendelssohn das noch heute bestehende und blühende Conservatorium der Musik zu Leipzig, unter dessen Lehrern, außer ihm selber, Namen, wie Ferdinand David, Niels Gade, Moriz Hauptmann, Ignaz Moscheles und späterhin auch Ferdinand Hiller glänzten. Diese Männer bildeten zugleich den Kreis näherer Freunde, den Mendelssohn nach und nach in Leipzig zu gemeinschaftlichem Wirken um sich versammelte.

Er hatte sich für seine Person den höheren Compositions-Unterricht vorbehalten und zu diesem Zwecke sechs Schüler unter den Uebrigen ausgelesen. Zweimal wöchentlich versammelten wir uns um ihn und die Erinnerung an jene Stunden gehört zu meinen unvergeßlichsten. Er saß in unserer Mitte an einem einfachen Tische und ging die Compositionen, die wir von einer Lection zu anderen lieferten, gewissermaßen publice mit uns durch, indem

Lob oder Tadel, Fehler oder Vorzüge nicht mit dem Einzelnen, sondern unter Theilnahme der Mitschüler verhandelt und discutirt wurden. Hatte einer von uns eine Passage für ein Instrument geschrieben, die dem Charakter und der Spielweise desselben nicht entsprach, so fragte er z. B. den Bratschisten unter uns, ob er die betreffende Stelle gern ausführen würde und wenn dieser es verneinte, so hatte er die Gründe hierfür auseinander zu setzen. Auf diese Weise lernte Einer vom Anderen.

Obwohl im Ganzen Ernst und künstlerische Strenge in diesen Stunden vorwalteten, so konnte der liebenswürdige Meister mitunter doch auch höchst launig und heiter werden. So brachte ich ihm einmal ein Adagio eines Streichquartettes, über das er anfänglich unverhohlen sein Gefallen aussprach. Plötzlich jedoch hält er im Lesen inne und ruft mir zu: „Aber was haben Sie denn da gemacht, das kann ich ja bei Herrn Wittmann (so hieß einer der trefflichsten Leipziger Cellisten) gar nicht verantworten. Der legt beim Beginn Ihrer dreißig Takte Pause sein Cello ganz ruhig nieder, geht in Auerbach's Keller, speist Austern und wenn er wiederkommt, sind die dreißig Takte noch lange nicht zu Ende." — So kleidete er seinen Tadel, daß mir in einem Quartettsatz die Vierstimmigkeit abhanden gekommen und sich in ein Terzett aufgelöst hatte, in einen Scherz, der uns alle lachen machte und mir doch für immer ein entschiedener Wink blieb.

Alles was entfernt wie Prätension aussah, duldete er nicht und wußte es scharf zu geißeln. Es war Einer

unter uns, der gewiß nur, wie ich heute überzeugt bin, um die Mängel seiner Arbeit zu entschuldigen, einem Sinfonien-Menuett die Ueberschrift gegeben hatte: „Erster Versuch!“ — „Sie müssen uns für erstaunlich dumm halten“, sagte Mendelssohn, nachdem er ihn seine Composition auf dem im Zimmer vorhandenen Flügel hatte vortragen lassen, „daß Sie dem Ding da eine Ueberschrift gegeben haben, die jeder Takt darin ausspricht. Lassen Sie mir künftig dergleichen weg; Sie werden noch viele erste Versuche in Ihrem Leben anstellen und sollen Gott danken, wenn Sie, auch nach Absolvirung der Schule, Ihre Compositionen nur als Versuche im Vergleiche zu den Ideen erkennen, die Ihnen beim Beginn ihrer Arbeiten vorschwebten.“

Mendelssohn hatte die Güte gehabt mich aufzufordern, ihn außer dem Conservatorium auch in seinem Hause aufzusuchen. Aus Respekt und Schüchternheit machte ich von dieser Erlaubniß einen nur zu seltenen Gebrauch und wählte dann gewöhnlich, um ihn nicht zu stören, seine von 2 bis 3 Uhr Nachmittags angesetzte Sprechstunde. Ich fand ihn meist in der Partitur einer Mozart'schen oder Beethoven'schen Sinfonie, mitunter auch in einem Lieblingsbuche lesend. So einmal beim Don Quixote, von dem er mit Entzücken sprach; ein andermal bei Tieck's gestiefeltem Kater. Er schalt mich wiederholt in rührender Weise darüber aus, daß ich mich so selten bei ihm blicken ließe. Auch sei ich ihm nicht heiter und vergnügt genug. „Sie sollen mir nicht so viel grübeln, sondern auch einmal mit Kameraden über

Land gehen und einem Glas Bier herzhaft zusprechen." — Wie gut er es meinte und wie sehr sein edel theilnehmendes Gemüth sich in die Seele des Schülers hinein zu denken vermochte, um demselben zu helfen, wo es ihm fehlte, beweisen am besten nachfolgende Zeilen, die er mir in den Ferien als Geleitschreiben an die Meinigen mitgab:

Verehrter Herr!

Ihr Sohn verlangt vor seiner Ferienreise einige Zeilen von mir als Zeugniß seines Wohlverhaltens und seiner Fortschritte in der hiesigen Musikschule. Mit Freude gebe ich ihm ein solches Zeugniß, da ich namentlich in der letzten Zeit viel Lobendes zu sagen habe. Seine natürlichen Anlagen und sein angeborenes Talent werden keinem verborgen bleiben, der ihn näher kennt; auch sein Fleiß war unverkennbar, und fährt er so fort, so hoffe ich bestimmt, daß ihm selbst und Ihnen die Folgen seines Strebens bald Freude und Früchte bringen werden. Aber dies Fortfahren, dies fleißige, unabläßige Fortarbeiten, dies berufstreue ehrliche Anstrengen ist unumgängliche Bedingung. Ich sage dies hier, weil es die Hauptsache ist, die nach meiner Ueberzeugung Ihrem Sohne zu wünschen bleibt. Könnten Sie ihn, während der Zeit seines Aufenthaltes bei Ihnen, darauf hinweisen, könnten Sie ihm einprägen, daß jetzt die Jahre des Lernens und des ehrlichen Fleißes, nicht die der Leistung und der Reflexion für ihn da sind, ja daß er den Himmel bitten möge sein Lebenlang nicht aus jenen Jahren des

Lernens herauszukommen, weil nur daraus das rechte bescheidene und auch stolze Künstlergefühl entstehen kann, so würden Sie ihm die größte Wohlthat erwiesen und ihm so sehr fortgeholfen haben, als es jetzt nur irgend geschehen kann. An allen natürlichen Anlagen fehlt es nicht, in dieser Beziehung zeichnet er sich vor den meisten aus, das hat ihm der Himmel mitgegeben; zu jenem bedarf es eines frischen, tüchtigen Wollens, das muß er sich selbst geben.

Ihrer Frau Gemahlin bitte ich für die freundlichen vor einiger Zeit an mich gerichteten Zeilen meinen besten Dank zu sagen. Mit vollkommener Hochachtung bin ich

stets Ihr ergebener

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Leipzig, den 7. Juli 1843.

Leider vermochte ich die Wünsche des theuern Meisters damals noch nicht zu erfüllen. Dem in den schönen Rheinlanden aufgewachsenen Knaben, der noch nicht reif genug war, um sich von der Kunst allein ausfüllen zu lassen, erregten die weiten Flächen Leipzigs eine Sehnsucht nach den fernen Bergen und dem grünen Strome der Heimath, die bald in ein unbesiegbares Heimweh ausartete und ihm alle Freudigkeit bei seinen ferneren musikalischen Studien raubte. Unter diesen Umständen war eine vorläufige Rückkehr in das Vaterhaus geboten. Später erst, als Mendelssohn den persönlichen Unterricht am Conservatorium längst aufgegeben und überhaupt nur noch ab und zu in Leipzig verweilte, wo ihn in der

Direction der Gewandhaus-Concerte erst Ferdinand Hiller, dann Niels Gade vertraten, ward mir wieder das Glück zu Theil, mich ihm nähern zu dürfen und zwar diesmal recht eigentlich als ein vom Geschick Begünstigter, da er damals auch von Privatschülern nichts mehr wissen wollte.

Mendelssohn hatte in dieser Zeit, wenn man von dazwischen unternommenen Reisen nach Berlin, England und Leipzig absieht, seine eigentliche Residenz in Frankfurt am Main aufgeschlagen und brachte den Winter in der alten Kaiserstadt, den Sommer aber im benachbarten Taunusgebirge zu. — Es war mir nunmehr Ehrensache geworden, ihm durch Fortschritte zu beweisen, daß ich des erneuten Glückes, ihm meine Arbeiten vorlegen zu dürfen, werth zu werden anfinge. Des Meisters hier folgende Zeilen mögen darthun, wie weit es mir damit gelang:

Soden im Taunus, den 23. Juli 1845.

Hochgeehrte Frau!

All das Freundliche, was Ihr gestriger Brief enthält, kann ich nur insofern verdienen, als gewiß der Wille Ihrem Sohne nützlich und förderlich zu werden bei mir jederzeit vorhanden gewesen ist. Aber Sie glauben, daß dieser Wille zur That geworden sei, und da überschätzen Sie freilich das, was ich im Stande war für Ihren Emil zu thun. Die Zeit, die Muße, sogar die Nähe fehlten mir, um recht eigentlich auf seine Studien einwirken zu können; um so mehr freue ich mich, Ihnen auf Ihre Fragen hinsichtlich dieser Studien eine gute befriedigende Antwort geben zu

können — ja was ich Ihnen heut über Emil zu sagen habe, ist besser und hoffnungsvoller, als was ich bis jetzt jemals gesagt und geschrieben habe. Das Talent, das ihm vom Himmel gegeben ist und zu welchem weder er selbst noch irgend ein Anderer etwas hinzufügen oder davon wegnehmen kann, lasse ich, wie immer, ganz unerörtert. Da ihm augenscheinlich nichts von dem fehlt, was einem wahren und tüchtigen Künstler nicht fehlen darf, so ist das Mehr oder Minder bei ihm, wie überall, nicht die Frage, sondern der Ernst, die Ausdauer, die wirkliche, aufrichtige, ungeheuchelte Liebe zur Sache, die größere oder geringere Tiefe der Empfindung selbst bei den Vorarbeiten, das ist die Frage, über die Andere mitsprechen können und deshalb war ich, wie Sie wissen, bei Ihrem Emil nicht ohne Besorgniß. Er hat aber in diesem letzten halben Jahre gethan, was er nur irgend konnte, um diese Besorgniß zu vertreiben, und ich muß ihm grade in Hinsicht des ernsten Fleißes das beste Zeugniß geben. Seine Arbeiten werden mit jeder Woche besser und reifer, er scheint selbst mehr und mehr Freude an der Erfüllung dieser seiner Pflicht zu finden und in gleichem Verhältniß wie er besser und sicherer arbeitet, scheint er auch in seinem Innern besser und sicherer geworden zu sein. Wenn er bei dieser neuen Richtung standhaft verharrt, wie es alle Wahrscheinlichkeit für sich hat, da er sich dabei noch einmal so wohl befindet und gleichsam ein anderer Mensch geworden ist, so kann er und jeder, der es mit ihm wohl meint, gewiß mit

voller freudiger Zuversicht in die Zukunft blicken. Sein ganzes Wesen, sowie seine Arbeiten sind tüchtiger, sind eines anstrebenden Künstlers würdiger, auch sind es nicht die schlechteren Naturen, die sich erst mühsam von einem Stadium zum andern durchwinden müssen. Ich habe es Ihnen und Ihrem Herrn Gemahl im vorigen Winter nicht verhehlt, daß mir die höchste Zeit gekommen schien, um mit Anstrengung aller Kräfte und allen Ernstes das Studium der Kunst zu betreiben; hätte es daran jetzt wieder gefehlt, so würde ich nimmermehr an einen guten Erfolg geglaubt haben. Da aber im Gegentheil alles da ist, was selbst der Strengste fordern und erwarten konnte, da es im rechten Zeitpunkt da ist, so bin ich überzeugt, daß Emil zu etwas Gutem und Tüchtigem in Kunst und Leben berufen ist und hoffe fest, daß Sie und alle die Seinigen wahre Freude an ihm erleben werden. Die Begabtheit hat er, den Willen und das Streben jetzt auch, möge ihn denn der Himmel Ihnen so erhalten!

Leider kann ich in der ersten Zeit jetzt nicht hoffen, Sie persönlich wieder zu begrüßen, binnen weniger Tage muß ich die hiesige Gegend verlassen, so schwer es mir auch wird. Doch halte ich es niemals lange aus ohne den Rhein zu besuchen und darum hoffe ich auch soll nicht gar zu lange Zeit vergehen, bis ich wieder einmal nach Bonn komme. Erhalten Sie mir bis dahin Ihr freundliches Andenken und mit

den angelegentlichsten Empfehlungen an Ihren Herrn Gemahl bin ich

Ihr
hochachtungsvoll ergebener
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Zweimal wöchentlich wanderte ich damals von dem reizend zwischen einem Walde von Nuß- und Obstbäumen am Fuße des Gebirges gelagerten Kronenthal nach dem freundlichen Badeort Soden, wo Mendelssohn mit seiner Familie die meisten Stunden des Tages im Freien oder auf Spaziergängen zubrachte. Meine Arbeiten gaben ihm mitunter Anlaß zu charakteristischen Aeußerungen. So sagte er mir einmal, als ich ihm eine Composition brachte, die ohne die rechte Stimmung entstanden und ausgeführt worden: „Schon die blos äußerliche Physiognomie dieses Stückes läßt mich nicht viel Gutes davon hoffen. Gute Musik sieht auf dem Papiere anders aus; dies Blatt aber zeigt, noch ehe man es gelesen, eine Einförmigkeit, so flach wie Berliner Menschen oder Berliner Gegend."

Wer sich gewisser Vorkommnisse während Mendelssohn's Jugend erinnert, die den Spruch, daß der Prophet nichts im Vaterlande gelte, wahr machen zu wollen schienen, wird diese Aeußerung, und daß dem Meister, trotz späterer überschwänglicher Anerkennung in der Heimath, ein solcher Rest von Bitterkeit geblieben, verzeihlich finden.

War Mendelssohn mit einer ihm vorgelegten Arbeit zufrieden, so fing er, indem er dieselbe durchflog, zu

nicken, sich zu wiegen und überaus freundlich zu lächeln an. Stockte dann bei irgend einer Stelle einmal der Fluß oder Fortgang des Ganzen, so waren die meist mit Bleistift von ihm in das Manuscript des Schülers hineingeworfenen Aenderungen bewunderungswürdig und bestätigten das bekannte Wort, daß der Meister mit wenigen Strichen vollende, was der Geselle mit viel Aufwand von Mitteln vergeblich angestrebt. Ich bewahre diejenigen dieser Arbeiten, in denen die immer mehr verbleichenden und sich verwischenden Schriftzüge der längst ausruhenden Hand noch kenntlich sind, wie Reliquien.

„Wir haben," sagte mir Mendelssohn unter anderem einmal, „wenn uns ein musikalischer Gedanke kommt, nicht danach zu fragen, ob derselbe originell sei oder nicht.*) Ist das musikalische Motiv nicht durch ein absichtliches Wollen oder Reflectiren entstanden, sondern eine Eingebung und innere Offenbarung, so vermögen wir ja ohnehin seiner Originalität weder etwas zuzusetzen noch zu rauben. Solche Eingebungen sind daher nur dankbar und wie ein reines Geschenk des Himmels zu empfangen. Wir versündigen uns an ihnen und verkümmern ihnen ihre Ursprünglichkeit und Einfalt, wenn wir aus eitlem Haschen nach Originalität an ihnen bosseln und kritteln. Was wir freilich später bei der musikalischen Durcharbeitung mit solchen uns ohne unser Zuthun verliehenen Gedanken anfangen, wie wir sie organisch

*) Wörtlich nach unmittelbaren Aufzeichnungen.

weiter bilden und bis zur vollendeten künstlerischen Form entwickeln — das ist unsere Sache, die Sache unseres Wollens, unserer Energie und Beharrlichkeit. Nach dieser Seite hin können wir daher nicht streng genug gegen uns selbst verfahren. Nur aber keine Reflexion oder Kritik in den Stunden, in denen wir nur Dankbarkeit und Glück empfinden sollen. Hätte ich mich durch die Bemerkungen Anderer über mich dazu verleiten lassen, immer nur nach der Originalität meiner Gedanken zu fragen, ich hätte wahrlich nichts mehr schaffen können. Wer überhaupt nicht den festen Glauben hat, daß nur in der Kunst und im redlichen treuen Ausharren und Arbeiten als Künstler sein Lebensberuf sich finde, wer noch der Zustimmung Anderer oder des unmittelbaren äußeren Erfolges dazu bedarf, der soll lieber gleich aufhören. Es liegt hierin keine Selbstüberschätzung, sondern der Glaube, daß das, was unser Inneres am tiefsten bewegt und am nachhaltigsten zu Anstrengungen anspornt, auch der von Gott uns verliehene Beruf sein müsse. Darum merken Sie sich's, in zweierlei Dingen soll sich der Mann nicht drein reden lassen und zwei Dinge kann niemand, außer ihm selber, für ihn wählen, diese sind: sein Beruf und seine Frau."

Als Mendelssohn Frankfurt wieder mit Leipzig vertauschte, gestattete er mir, da ich auf seinen Wunsch den specielleren Unterricht bei Franz Messer in Frankfurt fortsetzte, fernerhin schriftlich mit ihm zu verkehren und ihm meine weiteren Arbeiten einzusenden. Der zweite Theil der veröffentlichten Briefe enthält eines seiner aus

Leipzig an mich gerichteten Antwort-Schreiben vom Anfange des Jahres 1846. Die am Schlusse desselben ausgesprochene Verheißung, gegen Pfingsten, auf dem Wege zum Musikfeste in Aachen, meiner gedenken zu wollen, sollte sich mir in schönster Weise erfüllen. Ich erhielt eines Abends die Nachricht, daß Mendelssohn so eben eingetroffen sei und mich den folgenden Morgen auf dem Taunusbahnhofe zu finden erwarte. Ich brauche nicht zu versichern, daß ich mich pünktlich einfand. Mendelssohn war noch nicht erschienen, eine Dame aber, deren reine Züge von einem holden Ausdrucke belebt waren, erkundigte sich bei verschiedenen Personen, ob er überhaupt kommen werde. Ich hielt es für meine Pflicht ihr Auskunft zu ertheilen, und erfuhr bei dieser Gelegenheit, daß ich die Freude hatte, mit Jenny Lind zu sprechen, deren persönliche Erscheinung mir bis dahin unbekannt geblieben.

Nie habe ich Mendelssohn so vergnügt und voll glücklichen Uebermuthes gesehen, als während der in Mainz beim schönsten Wetter beginnenden Dampfschifffahrt durch's Rheingau. Außer Jenny Lind war ein Kreis näherer Freunde Mendelssohn's auf dem Verdeck, von denen einige ihn nach Aachen begleiteten, andere ihm nur bis Bingen das Geleit gaben. Jenny Lind, die das Paradies Deutschlands, den Rheingau, mit seinem mächtigen Strom, den bouquetartig daraus auftauchenden Inseln und seinen zu den Gebirgen sanft aufsteigenden lachenden Ufern zum ersten Mal erblickte, strahlte vor Freude. Mendelssohn steigerte dieselbe bis zur graziösesten

Ausgelassenheit, als er ihr die Namen der berühmtesten auf den Höhen und in der Ebene wachsenden Weine nannte und dieselben, je nach ihrer Güte, mit classischen oder mittelmäßigen Componisten verglich. So meinte er, der auf seinem sanft gewölbten Hügel wachsende Johannisberger sei der Mozart unter den Weinen; der an kühnen wilden Felsen emporsteigende Rüdesheimer dagegen der Beethoven. Nicht geringer wurden der Ingelheimer, Markobrunner, Geisenheimer und Aßmannshäuser taxirt. Flog das Schiff aber an einem Rebengelände vorüber, dessen Name weniger bekannt, so rief der bescheidene Künstler: „Das ist so ein Gewächs von der zweifelhaften Mittelgüte, die uns Anderen eigen ist, die wir zwischen den Großen mitlaufen!"

Es mußte sich auf irgend eine Weise verbreitet haben, welche Gäste unser Dampfboot heute über den Strom dahinführe, da an der Landungsbrücke von Bieberich ein ganzer Männergesangverein in Parade stand, der Mendelssohn mit Chören aus seiner Antigone begrüßte. Ich hörte, wie ihm ein näherer Freund sagte: „Wie glücklich bist du Felix; dein Wandern gleicht überall einem Triumphzug!" Zu meiner Ueberraschung erwiderte Mendelssohn mit dem Ausdrucke plötzlicher Schwermuth aus aller Lust heraus: „Gönnt mir das — will mir's doch manchmal scheinen, als wenn mir nur der Frühling des Lebens gehöre!" Solche Ahnungen, wenn es überhaupt welche waren, flogen jedoch nur wie leichte Sommerwolken vorüber. In St. Goar schon war Mendelssohn wieder so aus Rand und Band, daß

er der Lind mit täuschendem Ernste vorschlug, hier auszusteigen und sich einen Tag lang in der Gegend zu amüsiren. „Was wollen Sie denn in Aachen ohne uns anfangen? Sie müssen ja doch auf uns warten, und sie etwas zappeln zu lassen, dazu haben wir, als die Hauptpersonen bei dem ganzen Spektakel, ein Recht!“

Spät gelangten wir nach Aachen. Mendelssohn und Fräulein Lind erschienen, da sie der lange Reisetag etwas angegriffen, noch nicht in der am Abend stattfindenden Probe. Da ich dieselbe besuchte und bemerkte, wie sehr der aus den verschiedensten Rheinstädten zusammengewürfelte Chor in Haydn's „Schöpfung“ noch schwankte und in dieser Unsicherheit, trotz aller Beschwörungen und Aufwallungen des interemistischen Dirigenten, verharrte, so begriff ich nicht, wie Mendelssohn mit zwei Proben in dieses Chaos Licht bringen würde. Aber das Dirigentenstäbchen ward eben in seiner Hand zum Zauberstab. — Schon sein persönliches Erscheinen wirkte magisch. Kaum erblickte ihn das zu den Hauptproben schon zahlreich versammelte Publikum, als es sich, ebenso wie die imposante Masse der Mitwirkenden, unter stürmischem Jubel von seinen Sitzen erhob. Das Orchester fiel mit einem Tusch ein, die jungen Damen überschütteten den Meister mit einem wahren Regen von Blumen und im Hintergrunde des Saales sprang man auf Stühle und Bänke, um ihn besser zu sehen. Was Mendelssohn's Vorgänger Tags vorher weder mit Bitten, noch mit Ausrufungen erreicht, ein klares verständliches Zusammenwirken, gelang nun wie von selbst. Das Räthsel

löste sich zur Hälfte, wenn man die Andacht und den beglückten Ausdruck wahrnahm, mit welchem, von dem ältesten Geiger bis zum jüngsten Mädchen, die Blicke aller Ausführenden an seinen Winken hingen.

Mendelssohn hatte mir geboten, ihn nach der Generalprobe am Ausgange des Saales zu erwarten, da ich ihn zu einer ihm befreundeten Familie begleiten sollte. Unterwegs fragte er mich, was mir Haydn's Schöpfung, die ich noch niemals in ihrem Zusammenhange hatte aufführen hören, für einen Eindruck mache. Ich hatte zwei Jahre lang im Cäcilienverein zu Frankfurt a. M. die strengen Motetten und Cantaten Sebastian Bach's mitgesungen und brachte in Folge davon einen etwas hohen Maßstab für die Chöre in der Schöpfung und die Gliederung und Führung der Einzelstimmen darin mit. So geschah's, daß ich, ein wenig vorlaut und mit jugendlicher Unbesonnenheit, die Antwort gab: „Ich finde Haydn's Schöpfung, nachdem ich so lange Sebastian Bach mitgesungen, etwas zopfig." Kaum waren mir diese unglücklichen Worte entflohen, als Mendelssohn mir mit dem Ausdruck großer Strenge zurief: „Erst machen Sie es einmal besser, wie der zopfige Haydn! Ja, ja — der alte Papa Haydn und sein Zopf, das ist so die Phrase unserer jungen Musiker. Wollte Gott, daß einer seiner derartigen Beurtheiler so viel Feuer und Jugend zeigte, wie der alte Papa!"

Es war übrigens nicht so schlimm gemeint. Schon denselben Abend war mir Mendelssohn wieder der liebevolle, gütige Meister, der er mir von jeher gewesen. Ich

aber danke es ihm noch heute, daß er den Goethe'schen „Baccalaureus", der keinem Jüngling ganz fremd bleibt, so kräftig und zeitig bei mir austrieb. —

Ein Sommertag mit Mendelssohn im Taunusgebirge.

Die vor kurzem erschienenen, aus den Jahren 1830 bis 32 stammenden Reisebriefe Felix Mendelssohn-Bartholdy's, die uns den für die Kunst zu früh gestorbenen Meister als einen frohen begabten Jüngling schildern, den es nach Italien und Rom zieht, haben die Welt mit so lebhafter und verdienter Theilnahme an dem, dem Künstler zu Grunde liegenden seltenen Menschen erfüllt, daß wir es uns nicht versagen können, in Vorliegendem ein kleines Erlebniß aus des Meisters Mannesjahren mitzutheilen. Wir glauben, daß dasselbe mit dazu beitragen dürfte, einige charakteristische Streiflichter auf eine andere, nicht weniger interessante Periode aus dem Dasein dieser ebenso edlen wie liebenswürdigen Persönlichkeit fallen zu lassen.

Schreiber dieser Zeilen befand sich im Jahre 1845, als Schüler des großen Tonmeisters, im Taunusgegebirge bei Frankfurt a. M. Mendelssohn hatte seine Sommer-Residenz in Bad Soden, am Fuße der südlichen Abhänge des blauen Gebirgszuges aufgeschlagen, der, zwischen dem Rhein- und Main-Gau sich hinziehend, so lebhaft an die Formen der Albaner Berge bei Rom erinnert. Ich selber wohnte, in Gesellschaft des nun schon entschlafenen Franz Messer, des gediegenen Diri-

genten des Frankfurter Cäcilienvereins, in Kronenthal, einem einzeln liegenden Kur- und Bade-Hause. Wir hatten von hier aus nur eine Viertelstunde zu dem von uns Beiden in gleicher Weise geliebten und verehrten Meister. Der Weg dahin führte auf das anmuthigste durch Wiesen und kleine Laubwäldchen, und war, in ächt süd-deutscher Weise, von mächtigen weithin schattenden Nußbäumen bestanden, zwischen denen hindurch sich die malerischsten Aussichten in die Schluchten und Thäler des nahe liegenden Gebirges öffneten. Zweimal in der Woche war mir's gestattet, durch eine so reiche Landschaft nach Soden zu wallfahren, um dort an höchster Stelle meine Arbeiten vorzulegen. Franz Messer, zu dem ich auf Mendelssohn's Wunsch damals ebenfalls in ein Schülerverhältniß getreten war, erwartete mich an solchen Tagen stets mit einiger Spannung, da es ihn nicht wenig interessirte, zu erfahren, was Mendelssohn an meinen noch sehr jugendlichen Versuchen getadelt oder gelobt hatte. Mit besonderer Ehrfurcht erfüllten uns bei solcher Gelegenheit die mit zarter Hand an den Rand geschriebenen Bleistift-Verbesserungen, die ich von Soden zurückbrachte, von denen jede, wie natürlich, ihren Nagel auf den Kopf traf. —

Eines Morgens, es war im Monat Juli, kam Messer, der in der Frühe selber in Soden gewesen war, freudestrahlend von dort zurück und berichtete, daß Mendelssohn uns den Nachmittag in Kronenthal abholen würde, um uns in der Kirche des nahe gelegenen Gebirgsstädtchens Kronenberg seine neuen Orgel-Sonaten vorzu-

spielen. Er wünsche jedoch dringend, daß kein Dritter davon erfahre. Nun war's rührend, wie wenig es dem begeisterten Boten dieser frohen Kunde in seiner Freude möglich blieb, der übrigen Kronthaler Gesellschaft sein Geheimniß zu bewahren. Anfänglich zwar ward die Sache unter dem Siegel der Verschwiegenheit nur wenigen musikalischen Persönlichkeiten mitgetheilt. Bald aber mußte ich bemerken, daß die ganze Gesellschaft unterrichtet sei, ja später sollten wir sogar inne werden, daß die große Kunde sich wie ein Lauffeuer, strahlenförmig von Kronenthal aus, in alle die nahe umherliegenden Bade-Orte des südlichen Taunus-Abhanges verbreitet hatte.

Bald nach Tisch erschien Mendelssohn in Begleitung seiner Gattin, seines Schwagers, Professor Hensel, und seiner geistvollen Schwester, Frau Fanny Hensel. Bei schönem, tiefblauem Sommerhimmel wanderten wir die letzten Thalausläufer hinan unserem Ziele zu. Ein wahrhaft komischer Anblick waren die uns in respectvoller Ferne folgenden Kronthaler Kurgäste, denen Messer von Zeit zu Zeit dräuende Blicke zuwarf, sowohl damit sie ihn nicht verriethen, als stets die gehörige Distance inne hielten, um von Mendelssohn nicht sogleich als Gefolge erkannt zu werden. An einer Wendung des Wegs, wo plötzlich die höchsten Gipfel des Gebirges, der Feldberg und der Altkönig, in sommer-nachmittaglichem warmen Dufte sichtbar wurden, blieb Mendelssohn innig erfreut stehen, um uns die Schönheiten der stillen, friedlichen und doch so großen Landschaft zu rühmen. In diesem Momente gerieth der uns folgende Nachtrab in

eine bedenkliche Verwirrung, Messer aber in gesteigerte Angst, daß die sich, durch ihre stockende Verlegenheit selber verrathenden Gruppen von dem nach allen Seiten in die weite Landschaft hinausschauenden Meister entdeckt werden möchten. Doch lief diesmal alles noch gut ab, unsere Karavane setzte sich wieder in Bewegung und bald stiegen wir, nachdem wir vorher noch einen anmuthig mit Nuß- und Obstbäumen übersäeten Wiesengrund durchschritten, zu dem alten Felsen-Neste Kronenberg empor, das sich fantastisch auf einem steilen Gebirgsvorsprunge übereinander baut. Aber wie ward uns, als wir, auf dem Plätzchen vor der Kirche angelangt, eine dichte Schaar von Damen und Herren und eine ganze Wagenburg von Equipagen erblickten, die die Menge von Homburg, Ober-Ursel, Bonamees, ja sogar schon von Frankfurt einzig zu dem Zwecke herbeigeführt hatten, Mendelssohn Orgel spielen zu hören. Da dieses verwöhnte und elegante Publikum schon eine geraume Zeit vergeblich vor den verschlossenen Kirchenthüren geharrt haben mochte, so verbreitete sich bei unserer Ankunft eine plötzliche freudige Bewegung durch die Menge, nicht aber im Antlitz des Meisters, der, sich ein wenig verfärbend, zu Messer sagte: „Warum haben Sie mir das gethan!“ Messer's Entschuldigungen waren so rührend und naiv, und seine kleine Verrätherei erschien so sehr nur als eine Folge seiner Begeisterung, daß der Meister, der erst kurzweg erklärt hatte: „Ich spiele heute keinen Ton“, sich, gütig wie er war, bald wieder versöhnen ließ

und mit uns zur Orgel hinaufstieg, von deren Höhe aus wir in eine bereits überfüllte Kirche hinabblickten.

Ein bejahrtes Männchen mit weißen Haaren, Gamaschen und altväterischem Rock, das sich unzähligemal mit freudestrahlendem Antlitz vor Mendelssohn verneigte, gab sich sehr bald als den Organisten des Städtchens zu erkennen. Der alte Mann nannte den Tag, an dem ein Mendelssohn seine Orgel berühre, den glückseligsten seines Lebens, und führte, in sich überstürzender Dienstfertigkeit und gleichsam queckfilberner Unruhe, eine Art springenden Tanzes auf, bei dem Mendelssohn's Person die Axe war, um die er sich geschäftig drehte. Jetzt war er bei den Registern, mit der Frage, welche er ziehen solle; dann flog er nach einer Thür, aus welcher Zugluft den verehrten Meister zu treffen schien; zuletzt verschwand er mit einem Hauptsprunge hinter der Orgel, um — an solchem Ehrentage *selber* die Bälge zu treten. „Fort Peter", tönte es aus der Werkstatt der Winde, „heute hast Du hier nichts zu thun!" Bei diesen Worten stolperte ein höchst confiscirtes Individuum aus der Bälgekammer heraus und verlor sich brummend auf der nach unten führenden Treppe. — Unterdessen war lautlose Stille eingetreten. Das Heft, das die neuen Orgelsonaten enthielt, ward aufgeschlagen, und der Meister ließ, nach einem kurzen, geistvoll improvisirten Präludium, Ströme himmlischen Wohllautes dahinfluthen. — Die Orgel überraschte uns durch ihre reine Stimmung und ihren vollen Ton; weit mehr aber noch der dieselbe so kunstvoll behandelnde und so ungewöhnliche Spieler,

der, wie er uns in allen anderen Fächern musikalischen Wissens und Könnens längst als der Erste seiner Zeit galt, sich heute auch als der vorzüglichste und genialste Orgelvirtuose unter den Mitlebenden offenbarte. Wunderbar war besonders die geistvolle und ununterbrochen wechselnde Anwendung der Klangfarben der verschiedenen Register, so wie deren tief innerer Zusammenhang mit dem Geiste der vorgetragenen Composition. Die Orgel, bei deren Behandlung wir so häufig entweder einer ermüdenden Monotonie der Tonwirkungen, oder umgekehrt einer derben Effekthascherei durch den Wechsel scharfer Contraste in den Klangfarben begegnen, schien unter Mendelssohn's Händen zu einem ganz neuen, bisher unbekannten Instrumente zu werden. Nie haben wir wieder in solcher Weise auf der Orgel singen hören, nie wieder so harmonisch vermittelte und wohlthuende Steigerungen in der Anwendung der Züge vernommen. Das Instrument verwandelte sich in ein volltönendes reiches Orchester, über welchem man bald die Stimme eines einzelnen Sängers, bald die Stimmen ganzer Chöre zu hören glaubte! —

Das Heft war zu Ende. Aber wie in süßem Zauber befangen, lauschte noch jedes Ohr, noch jedes Herz den kaum verklungenen Tönen. Kein Laut regte sich in der weiten Kirche. Nur von draußen spielte die Nachmittagssonne goldig herein, gleichsam als ob freundlich sommerliche Naturgeister vor den Fenstern horchten und lächelten. Da begann der Meister die fünfstimmige Cis-moll-Fuge aus des alten Sebastian Bach's wohltemperirtem

Klavier, deren in feierlichem Ernste und überwältigender Majestät fortschreitende Stimmen, den Pfeilern und Riesenhallen des Kölner Doms vergleichbar, sich über uns zu verschränken und zu wölben schienen. Und wie nun das gewaltige Ton-Gedicht bis zu dem Dur-Dreiklange gelangt war, in den sich seine Moll-Tonart, gleich der schmachtend himmelwärts geöffneten Blume auf dem Wunderbau der Gothik, schließlich auflöst, war's, als käme der Genius des alten Sebastian in eigener Person über seinen Jünger. Das Thema der eben verklungenen Fuge beginnt zum zweiten Male, aber sogleich stellt sich ihm ein im Augenblick erfundenes, nicht minder mächtiges Contre-Thema gegenüber. Beide Kämpfer werden von dem Tongewühl der contrapunktisch hinzutretenden und gleichsam Partei nehmenden dritten, vierten und fünften Stimme bald eingehüllt, bald darin wieder sichtbarer, bis sie auf einmal, während die beiden Claviaturen plötzlich verstummen, in den Pedalen in furchtbar wechselndem Auftreten einander wieder allein gegenüber stehen. Es beginnt ein Ringen auf Leben und Tod! Aber über dem grollenden Donner eines Pedal-Trillers wird es auf einmal licht und hell in der Höhe. In süßen Lauten erblüht eine, schwärmerische Anbetung athmende Melodie, die, dem Farbenbogen vergleichbar, der auf dunklem Gewitter-Hintergrunde wachsend erglüht, allmählig die ganze Seele in Hoffnung und Liebe taucht!

Der Meister, der sich, wie dies nur bei solcher Improvisation möglich, weit über den Flug des eigenen

Genius erhoben, schwieg. — Auch wir schwiegen; jedes Wort wäre eine Entweihung der Stimmung gewesen, die über uns alle gekommen. Aber nicht allein im Auge des alten Cantors erglänzten Dankesthränen! —

Wir traten hinaus. Da lag die herrliche weite Gegend, vom scheidenden Abendsonnengolde geküßt, still und friedlich vor uns ausgebreitet da, als ob über allen Höhen und Thälern die zuletzt vernommenen Klänge noch forttönten. In gehobener, bewegter Stimmung kehrten wir zurück. In der Seele aller aber, die an jenem Nachmittage die Kirche zu Kronenberg besucht, blieb der erlebte Tag eine unvergeßliche Erinnerung! —

Geschrieben 1861 zu Berlin, am vierten November, dem Todestage Mendelssohn-Bartholdy's.

III.

Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte.

Don Juan. Oper in zwei Aufzügen von W. A. Mozart. Nach dem Italienischen des Abbate Lorenzo da Ponte für die deutsche Bühne neu bearbeitet und mit vollständigem Scenarium versehen von Alfred Freiherrn von Wolzogen.

Es zeigt diese Textes-Bearbeitung fast überall ein ernstes liebevolles Eingehen auf die musikalischen Intentionen des großen Tondichters. Aber nicht nur dies allein; auch in Beziehung auf dramatische Motivirung und Abrundung, organischere Verbindung und folgerechte innere Entwicklung, ist die hier versuchte Umdichtung der altbekannten deutschen Uebersetzung des da Ponte'schen Libretto höchst verdienstlich und der Beachtung werth. Der Verfasser hat die Sache nicht leicht und obenhin genommen, man sieht, sie ist ihm eine Herzensangelegenheit geworden, und er hat sie denn auch mit derselben Wärme, mit der Herzensangelegenheiten behandelt werden, durchgeführt.

Es bedarf nur der Anführung der von dem Verfasser selber aufgestellten Gesichtspunkte, von denen er bei seiner Bearbeitung ausging, um zu erkennen, wie ernst er es meinte. Wir finden eine Darlegung dieser Gesichtspunkte in der Vorbemerkung zu seiner Arbeit. Es heißt dort unter anderem: „Bei der Uebersetzung sind vornehmlich drei Gesichtspunkte leitend gewesen: 1) soviel als möglich vom alten, bühnengebräuchlichen Texte zu retten, um den Sängern das Umlernen thunlichst zu erleichtern; 2) in allem Wesentlichen den Sinn des Urtextes so deutlich und unverfälscht als möglich wiederzugeben; so wie endlich 3) durchaus nur sangbare Worte zu wählen."

Wir können mit diesen, den Herrn Verfasser bei seiner neuen Uebersetzung leitenden Principien durchaus nur übereinstimmen, und müssen hinzufügen, daß er ihnen überall im Verlaufe seiner Arbeit Rechnung trägt. Auch bewegt er sich nicht zum erstenmal auf diesem Gebiete. Wir begegnen ihm auf demselben schon früher, in einer Schrift, die den Titel führt: „Ueber die scenische Darstellung von Mozart's Don Giovanni, mit Berücksichtigung des ursprünglichen Textbuches von Lorenzo da Ponte (Breslau, Leuckart, 1860)." Er macht dort eine verbesserte Inscenesetzung der Oper mit derselben Wärme zum Gegenstande seiner Kritik und geistreich durchdachter Vorschläge, mit der er, in der in Rede stehenden Textesumarbeitung, höheren dichterischen und musikalisch-ästhetischen Ansprüchen gerecht zu werden sich angelegen sein läßt.

Wenn wir nun trotzdem solchen Versuchen, wie dem sehr verdienstlichen des Herrn Verfassers, keine irgendwelche praktische Bedeutung beilegen können, so wird er selber sowohl, wie der geneigte Leser uns nicht mißverstehen. Wir haben in allem so eben Gesagten dem Verfasser unseren warmen Dank für seine tüchtige und gründliche Arbeit ausgesprochen. Unser Vorwurf kann daher nicht ihm und seiner Uebersetzung, sondern nur der Fruchtlosigkeit aller solcher und ähnlicher neuer Bearbeitungen weltbekannter Tonschöpfungen gelten, die sich mit einer anderen Textesunterlage dem Volksbewußtsein bereits unauslöschlich einprägten.

Wer kennt nicht unseres deutschen Tyrtaeus, des alten E. M. Arndt, zum deutschen Volksliede gewordenes: „Was ist des Deutschen Vaterland?" Dasselbe war bereits über ein Menschenalter geistiges Eigenthum des gesammten deutschen Volkes geworden. — Da kommt ein vortrefflicher verdienstlicher und gründlicher Mann, aber zugleich ein ächter, unpraktischer, deutscher Gelehrter, der alte selige Professor Delbrück, und läßt ein offenes Sendschreiben an seinen Freund Arndt drucken, in welchem er demselben in einer weitausholenden und ästhetisirenden Kritik, wenn auch in zart schonendster Weise, darzuthun sucht, daß obengenanntes Lied durchaus verfehlt und schwach sei, und daß er ihn darum beschwöre, sein Machwerk vor den Augen des deutschen Volkes öffentlich für schlecht zu erklären und der Nation dafür ein besseres Lied zu dichten!

Daß wir bei diesem Geschichtchen an keinerlei Pa-

rallele mit unserem Herrn Verfasser denken, der ja nur höchst berechtigte und von dichterischem Standtpunkte von uns völlig getheilte Wünsche zu verwirklichen sucht, liegt wohl auf der Hand. Wir haben nur ein Extrem berühren und zeigen wollen, wohin die Absicht, das, was einmal dem Volksbewußtsein angehört durch anderes zu ersetzen, in den Fällen, wo sie zur Donquixoterie wird, führen kann.

Der gute, alte, gewissenhafte Delbrück! — Arndt hätte ein zehnfach vollkommeneres Lied dichten können, das deutsche Volk hätte, unbekümmert darum, nach wie vor fortgesungen: „Was ist des Deutschen Vaterland", und von keinem neuen Liede desselben Inhaltes, noch weniger aber von einer Umarbeitung des alten liebgewonnenen Liedes, die geringste Notiz genommen.

Nicht ganz so schlimm, aber doch ähnlich, geht es den neuen Bearbeitungen der alten deutschen Uebersetzungen unserer Mozart'schen Operntexte. Jene älteren Uebersetzungen haben, von einem höheren ästhetischen Standpunkte, gewiß mehr Fehler und Schwächen als sich aufzählen lassen. Demungeachtet sind sie, nicht weniger wie das Arndt'sche Lied mit seinen vermeintlichen Fehlern und Unschönheiten, tief und unverwischbar in das Gedächtniß unseres ganzen deutschen Volkes eingeschrieben. Sie sind ihm in seinem musikalischen Bewußtsein unzertrennlich mit den Mozart'schen Melodien verwachsen und eins geworden. Es heißt daher das Unmögliche anstreben, wenn man es dennoch versuchen

will, dieselben durch neue Bearbeitungen der italienischen Originaltexte zu verdrängen.

Und haben jene, dem Volke so lieb gewordenen alten Textesunterlagen denn nicht am Ende auch ein Recht auf eine solche Vorliebe? Denke man doch nur an die Bedeutung und Weihe, welche die Tradition allen Dingen verleiht und vergesse man nicht, daß bereits mehrere Generationen mit den Mozart'schen Opern aufwuchsen. Unsere Väter und Großväter haben, zugleich mit den ersten Eindrucke der Mozart'schen Melodien, auch die Wirkung der ihnen untergelegten alten deutschen Texte empfunden; diese alten Texte sind somit in ihrem Gedächtnisse der Musik auf das innigste verbunden. Sie verknüpfen sich ihnen zudem mit tausend Erinnerungen an ihre Kindheit, Jugend und bewegte glückliche Stunden, die sie der Mozart'schen Muse verdanken. Kann man es ihnen daher verdenken, wenn sie ihnen, eben dieser Erinnerungen halber, theuer und heilig sind? Geht doch die Popularität dieser alten Texte so weit, daß unzählige Stellen daraus, wie die Aussprüche unserer großen Dichter, sprichwörtlich im Volksmunde leben, und, bald scherzhaft, bald ernsthaft, d. h. um an die höchsten Offenbarungen der Kunst zu erinnern, citirt werden. Jene alten Textesstellen bilden somit die aller Welt bekannte Parole, die für Jedermann verständlichen Losungsworte, die blos genannt zu werden brauchen, um sofort in aller Gedächtniß die damit verwachsenen Melodien wach zu rufen. Träten neue Texte hier an die Stelle, so würde Einer den Andern in dieser Beziehung gar

nicht mehr verstehen. Die unausbleibliche Folge würde daher, selbst wenn eine vorübergehende Einführung neuer Texte möglich wäre, die Rückkehr zu den alten Texten sein. Ein Verleger, der mehrere Mozart'sche Opern mit verbesserten und neuen Textesunterlagen hatte stechen lassen, klagte uns, welches schlechte Geschäft er damit gemacht habe. Die Leute hätten sich in den neuen Klavierauszügen gar nicht mehr zurecht gefunden, es wäre ihnen unheimlich dabei geworden, als sähen sie alte geliebte Bekannte mit vorgehaltenen Masken, und die Unmusikalischeren hätten ihm sogar die neuen Ausgaben wieder zurück gesandt: weil ja die und die Nummern darin fehlten. Sie fehlten natürlich nicht, die guten Käufer vermochten sie jedoch mit den neu untergelegten Texten nicht aufzufinden und wiederzuerkennen. Zuletzt hätte sich ein förmlicher Sturm unter ihnen erhoben, und alle hätten wieder die Klavierauszüge mit den alten Texten begehrt. Frage man sich doch nur selbst, ob das Volk — und nicht nur dieses — sondern ob überhaupt die gesammte musikalische Welt in unserem deutschen Vaterlande sich je darein finden würde, die in aller Mund lebenden Melodien, z. B. zu: „Reich mir die Hand mein Leben" oder: „Keine Ruh bei Tag und Nacht" oder: „In diesen heiligen Hallen" u. s. w. mit anderen Textesunterlagen zu singen. Die Antwort hierauf wird einfach „Nein" sein, und solche Fragen dürften allein schon genügen, um die Unmöglichkeit der Einführung neuer Textesunterlagen zu Mozart's Opern darzuthun.

Nun hat zwar der geehrte Herr Verfasser mit großer

Hingebung und redlichem Bemühen versucht, sich jenen alten Textesunterlagen, wo es nur irgend ging, und besonders mit Beibehaltung der Anfänge, anzuschließen. Aber die Verwirrung und Unmöglichkeit praktischer Durchführung werden in unsern Augen dadurch nur noch größer. Man verlasse sich darauf, der Sänger oder Dilettant, der erst einmal eine Arie mit den ihm altbekannten Worten begonnen hat, wird dem alten Texte auch bis zur letzten Note treu bleiben, ohne sich um eingeschobene neue Zeilen zu kümmern, die ihn im Gegentheil nur ärgern oder geniren werden. Und wollte er sich dennoch auf den Vortrag eines solchen aus alten und neuen Läppchen bestehenden Textes einlassen, so würde er Gefahr laufen, sich selber und das Publikum gänzlich zu verwirren, sich überall unsicher fühlen, ja möglicherweise ganz umwerfen. Wir müssen sogar gestehen, daß uns ein in allen Punkten neuer Text, für wie unmöglich wir auch seine Einführung in die Praxis halten, von rein dichterischem Standpunkte doch immer noch lieber bleibt, als eine Olla podrida von Altem und Neuem. Die derben, volksthümlichen, naiven Anfänge wollen nicht zu den geglätteten, salons- und courfähigen modernen Phrasen, die alten, sich an diese Anfänge knüpfenden Erinnerungen nicht zu den gegen alle Tradition sich auflehnenden neuen Wendungen — kurz eins nicht zum andern passen. Das Ganze wird auch als bloßer Text unorganisch und stillos erscheinen, und somit das Ende vom Lied eine in doppelter Beziehung allgemeine Verstimmung, ein gründliches Mißbehagen sein.

Aber nicht allein vom Standpunkte der Tradition ist jenen alten Texten das Wort zu reden. Sie sind auch in anderer Beziehung lange nicht so schlimm, als man sie gerne machen möchte. Sie sind — sprechen wir es endlich geradezu einmal aus — trotz aller ihrer Derbheit und theilweisen Ungeheuerlichkeit, weit volksthümlicher, naiver, kräftiger und prägnanter, als alle unsere ästhetisirenden, mit Glacee-Handschuhen auftretenden, und, auch beim redlichsten Willen, fast immer nur verwässert erscheinenden modernen Textes-Ueberarbeitungen.

Kleine und selbst große musikalische Talente mögen sich um Texte bemühen, die sich, bis auf das einzelne Wort, in einer mehr dichterischen Sprache bewegen. Einem so kolossalen Genie wie Mozart gegenüber, müssen wir es umgekehrt fast ein Glück nennen, daß, nicht nur die Uebersetzungen, sondern selbst die italienischen Originaltexte, z. B. von Don Juan und Figaro, oder der deutsche Originaltext der Zauberflöte, eigentlich nur in derben, an Dekorationsmalerei erinnernden Strichen und Umrissen ihre Personen hinstellen und zeichnen. Das Universal-Genie Mozart's hätte sich auf eine Detailmalerei, die ihm ausgeführtere Personen und im Einzelausdruck vollendetere Texte auferlegt hätten, nicht, oder nur zu seinem Nachtheile einlassen können, da seine Intentionen zu sehr über solche Beschränkungen hinaus in das Sublime, Ideale und Dämonische gehen.

Goethe'sche Gedichte vertragen in den meisten Fällen nichts anderes, als eine bloße musikalische Unterlage, weil sie nicht, wie die Uhland'schen, Heine'schen

Geibel'schen u. s. w., dem Componisten noch etwas zu sagen übrig lassen; derselbe müßte daher wenigstens ein Goethe im Reiche der Tonkunst sein, wenn er es wagen wollte, ein Goethe'sches Gedicht, als Tondichter, wirklich musikalisch wiederzudichten. Nur dem größten musikalischen Genie im Gebiete des Liedes, Franz Schubert, ist, etwa im Erlkönig oder im Suleikalied: „Ach, um deine feuchten Schwingen", einmal eine solche, der Goethe'schen Dichtung beinahe ebenbürtige musikalische Wiederdichtung gelungen. Fast alle uns bekannten übrigen Compositionen Goethe'scher Lieder, die Schubert'schen nicht ausgenommen, ja selbst Beethoven's „Kennst Du das Land", stehen, mögen sie auch an und für sich trefflich sein, nicht auf der Höhe der Goethe'schen Dichtung. Wir müssen es daher, bei unendlich geringeren Talenten, wie Reichardt und Zelter, einen glücklichen Instinkt nennen, daß sie sich meist nur mit einer musikalischen Unterlage zu Goethe'schen Gedichten begnügten, und haben die Erfahrung gemacht, daß ein Reichardt'sches: „Im Felde schleich' ich still und wild", das Goethe'sche Lied in reinerem und rührenderem Sinne wirken ließ, als die trefflichste und ausgeführteste Composition.

Ebenso, wie nun Goethe'sche Dichtung nur in den seltensten Fällen eine ausgeführtere musikalische Behandlung zuläßt, so verträgt umgekehrt das Genie Mozart's keine zu ausgeführten oder allzu geglätteten Texte, sondern will nur andeutende Linien, also gewissermaßen eine blos dichterische Unterlage, gleichwie Goethe eine blos musikalische Unterlage fordert. Grade

aber solche dichterische Unterlagen, die sich auf bloße Andeutungen, Umrisse und obenhin Skizzirtes beschränken, stellen sich uns in den alten Mozart'schen Texten dar. Sie erscheinen dabei weit prägnanter und für den Componisten anregender, als alle modernen Bearbeitungen, weil sie ihm, trotz aller Energie, mit der sie auf gewisse Charaktere hinweisen, dennoch, da sie sich dabei ja eben immer nur andeutend verhalten, freiesten Spielraum in der Ausführung gewähren.

Speciell Don Juan gegenüber fragt sich's nun noch, ob eine Uebersetzung der italienischen Secco-Recitative, der sich der Herr Verfasser mit großem und gewissenhaftem Fleiße unterzogen, an die Stelle des meist humoristischen Dialogs der alten Uebersetzungen zu treten habe. Wir wollen zwar gar nicht läugnen, daß eine Aufführung des Don Juan mit den Secco-Recitativen, besonders von Italienern gesungen, ihren eigenen Zauber hat, und daß uns jede Note von Mozart so heilig ist, daß wir auch da, wo wir nur in einzelnen Takten den Mozart'schen Genius ahnen (wie eben in jenen sonst etwas indifferenten Secco-Recitativen), um dieser wenigen Takte willen darauf nicht verzichten möchten. Aber es handelt sich hier um mehr, als um unser subjectives Wünschen und Gefallen, und wenn wir principiell verfahren wollen, so müssen wir, wenigstens von deutschen Theatern, eine Ausschließung der Secco-Recitative zum Don Juan befürworten.

Wir wollen in Kürze zu entwickeln versuchen, warum. — Die Mozart'schen Secco-Recitative zum Don Juan

stehen nämlich nach unserer Ansicht durchaus nicht organisch verknüpfend, sondern recht eigentlich trennend, mit ihrem ganz lose und ungebunden hinfließenden Parlando, zwischen den nach allen Seiten völlig abgeschlossenen und um ihren eigenen Mittelpunkt concentrisch sich gliedernden Tongebilden, aus denen die einzelnen Nummern der Oper bestehen. Bei Gluck finden wir das Recitativ überall organisch mit dem Ganzen der Oper verwachsen; im Don Juan aber ist das Secco-Recitativ, welches bei Gluck so gut wie gar nicht existirt, und auch bei Mozart von jenen mit ganzem Orchester componirten Recitativen wohl zu unterscheiden ist, die zu einzelnen Nummern der Oper gehören, nur ein ganz äußerlich, aber nicht innerlich verknüpfender Faden. Wir möchten daher überall auf deutschen Theatern die Beibehaltung des die einzelnen Nummern verbindenden Dialogs wünschen. Derselbe macht nur den Anspruch die Handlung zu verknüpfen, und thut dies in viel deutlicherer Weise wie jene Secco-Recitative, bei denen die größere Hälfte der Worte im Publikum nicht verstanden wird. Auch hat der Dialog noch das Gute, daß er die musikalische Abrundung und unaussprechliche Schönheit einer jeden Nummer, zu der er die Situation steigert oder hinüberführt, weit reiner und klarer zu Erscheinung bringt, als jenes Secco-Recitativ, das diesen in sich abgeschlossenen Tonstücken, indem es sie mit sich vermengt, ohne sich mit ihnen organisch zu verbinden, einen Theil dieser reinen Wirkung raubt. Endlich fehlt es dem alten Dialog in den komischen Scenen, z. B. zwischen Don Juan und den Gerichts-

personen im ersten Acte, oder zwischen Don Juan und dem ihm nachstellenden Masetto im zweiten Acte, durchaus nicht an einem derben, in Shakespeare'scher Weise wirkenden Volkshumor, den wir daher dem Volke erhalten wissen möchten.

Hierzu kommt nun noch, daß die Gestaltung der Mehrzahl der Mozart'schen Opern, also der Zauberflöte, Don Juan's, der Entführung, der Hochzeit des Figaro und von „So machen es alle", entschieden an das Singspiel erinnert. Einmal schon dadurch, daß sie sämmtlich auf Dialog, der die Musik unterbricht, angelegt und gedacht sind, und zwar sowohl von Seite der Libretto-Verfasser wie des großen Tondichters. — Figaro, die Entführung, Cosi fan tutte und die Zauberflöte sind z. B. ohne Dialog gar nicht aufführbar. Mehr aber noch dadurch, daß ihnen allen, trotz der erhabenen oder tragischen Momente, wie sie z. B. in der Zauberflöte oder Don Juan vorkommen, doch der Grundcharakter der opera buffa eigen ist. Selbst Don Juan, dies hochtragische musikalische Strafgericht auf der Bühne, ward, von Mozart und da Ponte, opera buffa betitelt. Die opera buffa aber ist in Deutschland entschieden aus dem noch zur Hälfte Schauspiel bleibenden Singspiel empor gewachsen und verräth diese ihre Herkunft eben durch den Dialog. Treten doch sogar noch in der modernen komischen Oper Conversation und Musik in beständigem Wechsel auf. Aus der opera buffa allen Dialog verbannen wollen, hieße daher ihr innerstes Wesen verkennen. Gehen wir alle unsere deut-

schen komischen Opern, oder die ihnen in einem anderen Sinne verwandten deutschen Volksopern durch, und das, was wir oben behaupteten, wird unwidersprechlich werden. Wir nennen hier nur Freischütz, Oberon, Fidelio, Zaar und Zimmermann, Doctor und Apotheker; dann von Mozart selber: Die Entführung, Cosi fan tutte, Figaro's Hochzeit und die Zauberflöte. Die opera buffa der Italiener und deren Parlando-Recitativ kann man uns nicht entgegenhalten. Niemand wird demselben einen selbstständigen musikalischen Werth beilegen, oder in ihm eine innere musikalisch organische Verknüpfung, z. B. der einzelnen ganz in sich abgeschlossenen Nummern des Rossini'schen Barbier's von Sevilla suchen. Dieses Parlando-Recitativ, welches bei dem italienischen Sänger wirklich nur ein ganz ad libitum bald gedehntes, bald beschleunigtes Plaudern ist, das nur etwa am Schlusse einer jeden Phrase wieder etwas wie musikalische Tonverbindung hören läßt, ist nichts anderes, als der im italienischen Volkscharakter sich nur ein wenig verändert spiegelnde Dialog der deutschen komischen Oper. Nun ist zwar Don Giovanni ursprünglich auch eine italienische Oper, wenn auch nur in Beziehung auf die ursprüngliche Sprache des Libretto. Aber damit kommen wir gerade auf den Hauptpunkt. Don Juan, obgleich opera buffa betitelt, ist doch so wenig eine komische Oper, zeigt eine solche Mischung von Hochtragischem und von einer Komik, die in Verbindung mit jenem ebenfalls eine ganz neue, man möchte sagen dämonische Farbe gewinnt, daß hier entweder nur von

dem großen, reich instrumentirten und durchcomponirten Recitativ der pathetischen Oper, oder von unterbrechendem Dialog, nie aber von jenem, nur der leichten, auf der Oberfläche spielenden komischen Oper entwachsenen Parlando- oder Secco-Recitativ der italienischen opera buffa die Rede sein kann. Wenn Mozart nun doch ein solches für den Don Juan schrieb, so sind wir fast gewiß, daß dies mehr eine von ihm gemachte Concession, als eine Folge innerer Ueberzeugung gewesen sei. Daß er vielmehr gerade den Dialog für diese neue Gattung, die zwischen dem Pathos und dem Humor die Mitte hält, höchst geeignet fand, zeigt er in der Zauberflöte. Nur die rein pathetische oder tragische Oper schließt, ihrem Charakter nach, den Dialog ganz aus, und fordert, ebenso wie die opera buffa der Italiener das Secco-Recitativ, so ihrerseits das große reich instrumentirte dramatische Recitativ. Die pathetische Oper bedarf des Kothurns und findet ihn eben in diesem musikalisch zu einer höheren Gattung entwickelten dramatischen Recitativ. Wir erinnern nur an Gluck, Spontini und an Mozart selber im Idomeneo.

Schließlich müssen wir uns noch gegen die von Wolzogen und seinen Vorgängern Kugler und anderen in verwandter Weise vorgeschlagene Schlußscene des Don Juan aussprechen. Es scheint uns hier einmal wieder ein Fall vorzuliegen, bei welchem man, höheren ästhetischen Rücksichten zu Liebe, Irrthümer zu begehen Gefahr läuft. Wie kann man, um bei den berührten Vorschlägen stehen zu bleiben, nur meinen, das Volk

werde sich zum Schlusse der Oper sein Strafgericht über den Verbrecher, und zwar gerade in jenen derb personificirten rothen Teufeln und prasselndem Feuerregen nehmen lassen! — Andererseits verräth es einen großen Mangel an Bühnenkenntniß, zu glauben, daß Publikum werde nach dem großartig tragischen Untergang des Helden des Stücks noch irgend ein ruhiges Ensemblestück anhören, sei dasselbe nun aus Mozart's Requiem herübergenommen, oder das von Mozart selber zum Don Juan nachcomponirte und jener Untergangsscene noch folgende Schlußstück. Daß auch Mozart hier einmal, wenn auch nur in Bezug auf bloße Bühnenkenntniß irrte, geht schon daraus hervor, daß alle Bühnen der Welt, trotz der Pietät, die für jede Mozart'sche Note im Publikum vorhanden, Don Juan mit dem Erscheinen der Teufel und dem Feuerregen abschließen lassen. Nicht weniger daraus, daß sich das Publikum dies überall gefallen läßt. Unsere Regisseure und alterfahrenen Bühnen-Menschen wissen besser, als alle Schöngeister, daß ihnen das Publikum, ungeachtet seiner Liebe und Verehrung für Mozart, davon laufen würde, wenn man ihm nach jenem großen volksthümlichen Knall-Effecte, wo Don Juan der Teufel holt, noch irgend etwas bieten wollte. Sie lassen daher mit Recht das sonst so herrliche Mozart'sche Schluß-Ensemblestück aus, bei dem, trotz aller musikalischen Schönheiten, keine Aufmerksamkeit mehr herrschen und das Klappen der Parquetsitze und Logenthüren den Takt angeben würde. Für die Bühne ist hier der entscheidende Gesichtspunkt, daß die Handlung mit dem Untergange Don Juan's factisch

zu Ende ist, und daher ein nochmaliges Auftreten von Personen, die nur erzählen, was bereits vor unseren Augen geschehen und daran einige allgemeine Reflexionen knüpfen, unstatthaft genannt werden muß.

Mögen sich ästhetisch feinfühlende und zartbesaitete Seelen, die sich bei der leisesten ihnen antipathischen Berührung wie Mimosen zusammenziehen, bekreuzigen und segnen über unsere Vertheidigung der Anforderungen des großen Haufens! Wir können ihnen darauf nur antworten:

„Grau, Freund, ist alle Theorie,
Nur grün des Lebens goldner Baum!"

Wir glauben jedoch, diesen sogenannten großen Haufen in seinen Ansprüchen auch von einer innerlicheren Seite rechtfertigen zu können.

Alles älteste Schauspiel hatte ursprünglich den Zweck, dem Leben einen Spiegel vorzuhalten, dem gegenüber das Gefühl für Recht und Unrecht sich stärken und befestigen sollte. Wir sehen dies, ebenso wie in den Anfängen der griechischen Tragödie, so besonders auch in den ältesten christlichen Mysterien, und neben ihnen in den weltlichen alten Volksschauspielen. Ueberall geht eine kräftige, volksthümliche Tendenz und Moral hindurch, und der angeborne schlicht biderbe Sinn des Volks will schließlich die Tugend triumphiren und das Laster gerichtet sehen. Und zwar in keinerlei symbolischer oder allegorischer Weise, sondern möglichst handgreiflich und anschaulich, und für Groß und Klein verständlich. Was aber der gesunde Sinn des Volkes, in seinem zwar dunkeln aber selten

irrenden Drange, fordert, ist fast immer in einer höhern Weise das Vortreffliche und Rechte. Liegt doch gerade in solchen einfachen Volksstücken und Volkserzählungen der Entwickelungskeim zum Höchsten, was Kunst und Poesie überhaupt hervorbringen können. Es kommt nur darauf an, daß der rechte Mann sich finde. Wir erinnern hier an die meisten Shakespeare'schen Stoffe, ja selbst an die, fast durchgängig aus dem Volksmythos genommenen dramatisirten Stoffe der Alten.

Das schlagendste Doppel-Beispiel aber, das wir hier anführen können, stellt sich uns in der alten deutschen Volkssage von Faust einerseits, so wie andererseits in der alten spanischen Volkserzählung von dem steinernen Gaste dar, der den schönen aber frevelnden Ritter, der Himmel und Gottheit herausfordert und verlacht, zuletzt seiner Strafe überliefert. Don Juan und Faust: Beide holt schließlich der Teufel und — man lächle nicht — über diesen Effect hinaus giebt's keinen weiteren! Es ist auch, wenn dies erst einmal geschehen, nichts anderes mehr statthaft, denn jedes Ding will seinen Knopf auf dem Thurm, seine Spitze haben, in die es sich gipfelt; diese beiden Volksstücke laufen aber mit fast mathematischer Nothwendigkeit und unerbittlicher Logik in die Hölle, als in ihre Spitze, aus! Auch aus diesem Grunde ist daher alles, was noch nachfolgen könnte, vom Uebel und eitel Schönthuerei, aus der wenigstens der schlichte und deshalb grade am richtigsten urtheilende Sinn des Volkes nichts mehr zu machen weiß.

Ist's nicht wunderbar, daß die beiden größten künstlerischen Genies unserer Nation in gleicher Weise auf den Gedanken gekommen sind, zwei alte Volksmythen, die sogar als Puppenspiele unter der Menge lebten, zu bearbeiten, und daß auf diese Weise die beiden tiefsinnigsten und unvergleichlichsten Meisterwerke der ganzen modernen Kunst — ja vielleicht mit der gesammmten Kunst überhaupt — entstehen mußten?! — Welch' ein Schritt, vom deutschen Puppenspiele Faust, mit seinem Casperle, bis zu Goethe's Wunderschöpfung! Aber welch ein Abstand auch, von der alten spanischen Volkserzählung, bis zu Mozart's Riesenwerk! Oder von dem ebenfalls deutschen Puppenspiele, das die Don-Juan-Sage behandelt, und aus dem uns, seitdem wir demselben zu unserer großen Freude auf dem Jahrmarkte eines deutschen Landstädtchens begegneten, die hochpoetischen Verse unvergeßlich geblieben sind:

„Ha, wart nur, Baron Keufel,
Jetzt holt Dich gleich der Teufel!"

Und doch konnte nur darum auf beiden Seiten so Herrliches entstehen, weil in jenen schlichten Volkserzählungen bereits die Keime zum Größten verborgen lagen.

Grämen wir uns daher nicht allzusehr über eine gewisse, hier und da derbe und ungeschickte Ausdrucksweise oder einige handgreifliche Volksspäße in den alten Uebersetzungen der Mozart'schen Texte. Bleibt es doch immer jedem einzelnen Sänger überlassen, einen gar zu unschönen Ausdruck durch ein besseres Wort zu ersetzen, wie dies auch mannigfach geschieht, und gegen solche

Verbesserungen haben wir in den meisten Fällen, und wenn sie nicht zu häufig kommen oder der Charakteristik Eintrag thun, nichts einzuwenden. Im Großen und Ganzen aber halten wir jedes Abgehen von dem alten Texte für ein Unding. Man glaube nur: die alten Uebersetzer wußten, besser als alle neueren Bearbeiter, was das Volk brauche, und die bei ihnen vielfach vorkommenden Anklänge an Volkswitz und Volksmoral sind uns, in so derber Gestalt sie sie uns auch bieten mögen, einem Stoffe gegenüber, der aus dem Innersten des Volksgemüthes emporwuchs, immer noch lieber, als die verdienstlichsten modernen Bearbeitungen. Diese rauben, bei der besten Absicht und dem redlichsten Bemühen, dem Libretto überall seinen naturwüchsigen Kern, und verwischen manche darin ausgestreute geniale Andeutungen, um, an deren Stelle, Milderungen im Ausdruck, einen gewissen sentimentalen und daher abschwächenden Wohlklang der Rede und eine gewöhnlichere, aber dafür auch hausbackenere Logik der Handlungen und Charaktere zu setzen. Freuen wir uns daher, daß es Mozart gegenüber eigentlich nur des stofflichen Keims bedurfte, um ihn Alles, was darin irgend verborgen lag, bis zur letzten, herrlichsten Blüthe entfalten zu lassen.

Goethe dichtete, wenn auch mit Unterbrechungen, sein Leben lang am Faust, und dennoch ist er ein Torso geblieben. Mozart hingegen schuf, ein in den Dreißigen stehender junger Mann, in kürzester Zeit seinen Don Juan, der, gleich fertig und gerüstet, wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus, aus seinem Innern hervor-

sprang! — Warum, fragten wir einen warm empfindenden Freund, mußte Mozart, der uns in solch unerhörter Weise Schlag auf Schlag die größten Meisterwerke schuf, von denen jedes wieder eine neue, von der früher erschlossenen völlig verschiedene Welt aufthat, so früh von hinnen?! — Eben — antwortete der Freund — weil er, bei längerem Leben, wie ein Titane, den Himmel zu stürmen und die himmlischen Mysterien vor den Augen der Welt zu enthüllen drohte. Er hatte uns schon zu viel verrathen, darum entrafften ihn die eifersüchtigen Götter!

IV.

Ernst Moritz Arndt's letzter Wunsch.

(1862.)

Es war wenige Tage nach seinem vom ganzen deutschen Volke gefeierten neunzigsten Geburtstage, daß der jugendlichste aller Greise, Ernst Moritz Arndt, in einer kleinen, traulichen Versammlung und bei einem Glase rheinischen goldenen Weines, die um ihn vereinten Freunde durch sein Feuer, seine Geistesfrische und die liebevolle Wärme, die sein ganzes Wesen wohlthuend durchglühte, erfreute und rührte. Man sah es dem heitern Jubilar an, wie wohl es ihm that, nach der Aufregung der letzten Tage, in denen er Deputationen und Festgeschenke aus allen Theilen Deutschlands hatte empfangen und wenigstens einige hundert telegraphische Depeschen beantworten müssen, endlich wieder einmal in engerem Kreise zu weilen. Unter den Anwesenden befanden sich Dahlmann, der unerschütterliche Streiter für Recht und Wahrheit, den das Vaterland seitdem leider auch verloren, Welcker, der ehrwürdige Nestor der Archäologen, und der rheinische Dichter Wolfgang Müller. Das Gespräch bewegte sich froh und heiter hin und her, zumeist aber lauschten wir dem herrlichen Alten, dem ein unerschöpflicher Redestrom von den Lippen zu fließen

schien. Mit einer seltenen Elasticität des Geistes eilten seine Gedanken von einem Gegenstande zum andern, während er daneben für Jeden, auf dem gerade sein treues Auge ruhte, ein liebevolles Wort oder eine kleine Neckerei übrig hatte. So klopfte er z. B., mitten heraus aus einer Erörterung über die Deutschland im Westen eigentlich zukommenden Grenzen, einem jungen Manne, den er sehr lieb hatte, mit der Hand wider die linke Seite der Brust und behauptete, trotz aller gegentheiligen Versicherungen desselben, er allein wisse, daß in dem unruhig pochenden Dinge da drinnen seit kurzem eine allerliebste Königin eingezogen sei. Einem aus Berlin anwesenden Gaste lieferte er aus dem Stegreife eine höchst humoristische und diesem durchaus nicht schmeichelhafte Erklärung der im Altdeutschen feststehenden Bedeutung seines Familiennamens, und Müller, den er nicht gleich wiedererkannt hatte, rief er plötzlich die sehr komisch wirkenden Worte zu: „Seid Ihr nicht Königswinter?“ So heißt nämlich das romantisch gelegene rheinische Städtchen am Fuße des Drachenfels, dessen Namen der Dichter, zur Unterscheidung von einer Legion anderer Müller, seinem Namen zugefügt hat. Am liebsten aber schweiften seine Gedanken in der reichen und großen Vergangenheit, die er nicht nur erlebte, sondern in die er selber auch als einer der Tüchtigsten und Thatkräftigsten mit eingriff. Bald schilderte er uns die Tage der tiefsten Erniedrigung unseres Vaterlandes, unmittelbar nach der Schlacht von Jena, bald den großartigen Aufschwung und die flammende Begeisterung des preußischen Volkes

in den Freiheitskriegen, dann wieder seinen unvergeßlichen Freund, den er selber so treffend den politischen Luther Deutschlands nannte, den Freiherrn von Stein, und endlich seine ferne Heimath, die schöne Küste der blauen Ostsee und das von nordischer Sage verklärte Rügen.

Von hier kam er, ohne einen zu großen Sprung zu wagen, auf Schleswig-Holstein und mit großer Strenge auf „den sputzigen kleinen Dänen" zu reden, eine Gesammtbezeichnung eines ganzen Volkes, die, als er sie früher einmal öffentlich gebrauchte, die reizbaren Kopenhagener zu einer Beschwerde durch den dänischen Bundestagsgesandten in Frankfurt aufstachelte. Einmal in Seeland, war auch die Küste Skandinaviens nicht mehr fern und mit ihr seine Schweden und Norweger, für die er von jeher eine zärtliche Vorliebe hatte. Es war überhaupt rührend zu bemerken, wie die Völker Europas, je nachdem sie entweder selber Germanen oder doch germanischer Abkunft waren, seinem Herzen näher oder ferner standen. So sprach er z. B. von den Dänen keineswegs als von uns angeborenen Feinden, was er von den Franzosen that, sondern nur wie von einem eitlen und naseweisen kleinen Burschen, den seine allzu langmüthigen Vettern endlich einmal auf die Finger klopfen müßten, damit er sich gegen so ehrwürdige und mächtige Verwandte mit dem geziemenden Respecte betragen lerne. Die Schweden aber zog er selbst den Engländern vor, auf die er doch sonst große Stücke hielt; sie kamen ihm gleich nach den Deutschen. Diesmal steigerte er sich in

ihrer Bewunderung sogar zu der Behauptung, daß, ich weiß nicht mehr in welchem Kriege, ein einziges finnländisches Dragonerregiment sechs polnische Uhlanenregimenter in die Flucht geschlagen und gänzlich aufgerieben habe! —

Wer von uns Allen, die wir den feurigen Greis, mit dem schneeweißen Haare, aber der noch kräftigen, untersetzten Gestalt, in voller Geistesfrische vor uns sahen und seine mächtig tönende Stimme vernahmen, hätte gedacht, daß ein paar Wochen später der Winter seine weiße Flockendecke über seinen Grabhügel streuen würde? Mußten wir doch im Gegentheil glauben, daß der theuere Alte, dem so eben wieder alle deutschen Stämme, wie einem gemeinsamen Vater, ihre Huldigungen dargebracht, uns und seinem Volke noch lange erhalten bleiben werde, da er an seinem neunzigsten Geburtstage körperlich und geistig so aufrecht vor uns dastand. Unser Wirth sprach daher nur unser Aller Gedanken aus, als er zum Schlusse des heitern Mahles, sein Champagnerglas erhebend, ausrief: „Stoßen wir darauf an, daß wir in zehn Jahren den hundertsten Geburtstag unseres Vaters Arndt feiern!“ — „Nein,“ erwiderte Arndt, „das hundertste Jahr erreiche ich nicht. Mir träumte einst, als ich noch jung war, ich sähe meinen Leichenstein und darauf zur Linken die Zahl Neun, während die zur Rechten befindliche Ziffer meinem Auge unleserlich blieb. Seit dieser Zeit — ja, lächelt nur über des Alten Aberglauben — stand es mir fest, daß ich wohl einmal das 90. Jahr erreichen, aber auch

nicht weit darüber hinaus kommen würde, und Ihr werdet bald sehen, daß ich mich nicht täuschte. Was thut's auch? habe ich doch lange genug gelebt, um noch eine große Hoffnung mitzunehmen und die heißt: Deutschland! Wir sind zwar noch weit entfernt von der Erfüllung des großen Gedankens, der mein ganzes Dasein durchdrang und bestimmte; noch weit entfernt von dem Tage, da ein einziges großes Volk vom adriatischen Meere und den Alpen bis zu den Belten, von der Schelde und der Maas bis zum Niemen wohnen wird. Aber wir haben doch schon große Schritte auf dieses Ziel hin gethan, und daß wir's erreichen, dafür wird nächst Gott das deutsche Volk selber sorgen. Nur einen Wunsch habe ich noch für mich persönlich und möchte ich erfüllt sehen, bevor ich scheide. Ich erhielt gestern von unsern vlämischen Brüdern in Belgien eine ebenso herzliche, wie feierliche Einladung zu dem nächsten großen Vlamen-Congresse. Seht, da möchte ich noch hin, um jenem herrlichen, uns so nahe verwandten Stamme ein Abschiedswort aus vollem Herzen zuzurufen, ehe diese Lippen für immer verstummen. Glaubt mir, von den Vlamändern, die seit zwei Jahrzehnten angefangen haben, so tapfer für die große Idee ihrer nationalen Zusammengehörigkeit mit uns zu streiten, wird uns vielleicht noch einmal ein Anstoß kommen, der uns aus unserer immer noch erschreckenden Gleichgültigkeit gegen unsere nationale Existenz und aus unserer unglückseligen Stammes-Eifersüchtelei aufrütteln und in unseren hochherzigen Brüdern jenseits der Maas ein leuchtendes Vor-

bild erkennen lassen wird. Denn die Vlamänder haben, obgleich nicht mehr zum Reiche gehörig und dessen Schutze längst entrückt, niemals aufgehört, seitdem sie sich wieder als Germanen empfanden, das große Ganze im Auge zu behalten, während wir Anderen das nur locker noch zusammenhängende und schon so sehr zerrissene Vaterland, durch unseren widerwärtigen confessionellen Hader, unseren lächerlichen Provincialismus und die damit zusammenhängenden traurigen Stammesgehässigkeiten, womöglich noch tiefer in seinem Innern spalteten!" —

So sprach Vater Arndt wenige Tage zuvor, ehe er uns für immer entrückt ward. Uns, den Hinterbliebenen, aber sollen diese Worte ein theueres Vermächtniß und ein Grund mehr sein, unsern Brüdern in Belgien unser ganzes Herz zuzuwenden, ja ihnen mit dem Schwerte in der Hand beizuspringen, wenn der Gallier es wagen sollte, die Bedingungen ihres nationalen Daseins zu bedrohen.

Aber stehen uns denn die Vlamänder wirklich so nahe? wird vielleicht mancher unserer Leser fragen. Es sei mir, um hierauf zu antworten, vergönnt, wenigstens nur Einiges von den Untersuchungen mitzutheilen, zu denen mich gerade Vater Arndt's Interesse an dem vlämischen Bruderstamme zuerst anregte.

Unser norddeutsches Tiefland, das eigentlich schon in Frankreich, auf der Wasserscheide zwischen Schelde und Somme, beginnt und sich bis in die russischen Ostseeprovinzen fortsetzt, wird von einer Reihe nahe verwandter Stämme bewohnt. Man kann sie sämmtlich unter dem allgemeinen Begriffe „niederdeutsch" zusammen-

fassen, wie denn, in unmittelbarem Anschluß an diese Bezeichnung, Holländer und Belgier noch bis zum Jahre 1830 gemeinsam „Niederländer" genannt wurden. Auch eine besondere Mundart, das „Plattdeutsche", ist so ziemlich allen Stämmen gemein. Nicht weniger ist der äußere Habitus dieses, einige zwanzig Millionen umfassenden Menschenschlages derselbe. Dies zeigt sich nicht etwa allein in dem verwandten Gepräge, das eine ähnliche Beschäftigung und Landesbeschaffenheit einer Bevölkerung aufdrückt, also hier z. B. überseeischer Handel, Schifffahrt, Zusammenleben in großen volkreichen Städten und Seeplätzen, Anbau fetter von Dämmen geschützter Marschländer u. s. w., auch nicht allein in der Wirkung, die ein beständiger Kampf mit den Elementen, mit Wellen und Sturm, und ein Horizont, der ferne Welttheile umfaßt, auf Seele und Körper üben, sondern weit mehr noch in den charakteristischen Kennzeichen ein und derselben Race, so wie in der wunderbar übereinstimmenden Gemüthsart und Charakteranlage, der wir beim Vlamänder wie beim Friesen und Ostpreußen, beim Niederländer wie beim Holsteiner oder Schleswiger begegnen. Bei allen finden wir dasselbe zähe und entschlossene Festhalten an ihren Rechten und Traditionen, dieselbe Anhänglichkeit an Vaterland und Stammeseigenthümlichkeit, an der es leider manchen Süddeutschen, z. B. den Elsässern, so gänzlich mangelt, denselben behaglichen und phlegmatischen Gleichmuth, gewürzt durch einen derben Mutterwitz, und vor allem dieselbe Entwicklung eines schönen Unabhängigkeits- und Freiheitssinnes, für den,

eben so wie in älterer Zeit die Freiheitskriege der Niederländer, in unseren Tagen die Kämpfe der Schleswig-Holsteiner glänzendes Zeugniß ablegen.

Die Holländer und Belgier dürfen sich der freiesten Verfassungen in ganz Europa rühmen. Aehnlich beziehungsvoll sind die Bewohner Ostpreußens und der nördlichen Hälfte der Rheinprovinz, also gerade desjenigen Theils, der noch mit in die große niederdeutsche Ebene hineinreicht, die politisch fortgeschrittensten ganz Preußens. Die an Hannovers Nordseeküste wohnenden Friesen endlich sind der Kern jener Opposition, die weder an eine Dauer des „Welfenreiches" bis an das Ende der Tage glauben, noch sich, außer für die deutsche, für eine hannöver'sche Nationalität erwärmen will. Und selbst in Pommern und Mecklenburg regt sich in neuester Zeit wieder jener zähe und von seinem Rechtsbewußtsein getragene Widerstandsgeist gegen die Uebergriffe von Junkern und Pfaffen, der dereinst die zur Hansa gehörigen Städte dieser Lande auszeichnete.

Aber das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit aller Niederdeutschen reicht noch weiter als bis zu den Zeiten der Hansa zurück. Schon Civilis, der kühne Heerführer der heidnischen Vorfahren der heutigen Niederländer, der Bataver, forderte, als er sich gegen die Römer empörte, die Seinen zum Bündniß mit Deutschland auf, indem er sie darauf hinwies, daß die Deutschen ihre „Blutsverwandten" seien. Das Bewußtsein dieser nationalen Zusammengehörigkeit tritt auch in späteren Epochen mannigfach hervor. Im Mittelalter standen

die Niederlande, von verschiedenen Herzögen und Grafen beherrscht, unter der Oberlehnsherrlichkeit der deutschen Kaiser, später bildeten sie sogar einen der zehn Kreise des deutschen Reiches. Und neben einer solchen äußeren wuchs auch die tiefste innere Gemeinschaft zwischen Niederländern und Deutschen. Dies lehrt am überzeugendsten die deutsche Reformation. Ihr unwiderstehliches Eindringen in die Herzen und Gemüther der ihren deutschen Nachbarn gleichgearteten Niederländer gab den ersten Anlaß zum Abfall derselben von dem finster katholischen Spanien. Und hier wird es nun schon interessant für den Punkt, von dem wir ausgingen, für das germanische Element in Belgien, daß es gerade die vlämischen Provinzen der Niederlande waren, in denen die Bewegung zuerst und am gewaltsamsten aufloderte. Wenn auch Belgien wieder katholisirt wurde, so lebt doch auch heute noch in seinen Bewohnern der alte germanisch-protestanische Geist der Freiheit fort und liefert in den Brüsseler Kammern den Ultramontanen seine Schlachten. —

Auch in der Kunst gingen Niederländer und Deutsche von jeher Hand in Hand. Der Vater der gesammten Kunstentwicklung in den Niederlanden, Johann van Eyck, ist im Limburg'schen, also dem Theile Hollands geboren, der heute noch zu Deutschland gehört, und empfing seine erste Anregung durch die altdeutsche Malerschule im benachbarten „heiligen" Köln. Nach den Freiheitskriegen spaltete sich die niederländische Schule bekanntermaßen in die nördliche holländische und die südliche flandrische. Während der bedeutendste Meister

der ersteren, Rembrandt vom Rhein, am vaterländischsten unserer Ströme geboren wurde, sollte auch der hervorragendste Meister der flandrischen Schule, Peter Paul Rubens, Deutschland angehören. Er sowohl, wie der herrlichste Held der Freiheitskriege der Niederländer, Wilhelm von Oranien, stammen aus dem kleinen Ländchen Nassau.

Wie somit in der Malerei die Niederländer gewissermaaßen von Deutschland her die erste Anregung empfingen, so sollten in der Tonkunst die Deutschen umgekehrt bei den Niederländern in die Schule gehen. Schon im neunten Jahrhundert begegnen wir in dem flandrischen Kloster St. Amand einem Mönche Hukbald, der den Versuch wagt, Gesang mit mehreren Stimmen zu begleiten. Doch erst mit Orlandus Lassus erreicht die niederländische Tonkunst ihre höchste Blüthe. Mit ihm beginnt auch die Einwirkung derselben auf Deutschland, und zwar durch den herrlichen thüring'schen Meister Ekkard, der des Lassus persönlicher Schüler war. Wir machen noch ganz besonders darauf aufmerksam, daß es hauptsächlich die vlämischen Provinzen waren, in denen jenes selbstständige Leben der Tonkunst begann, das später einen so mächtigen Einfluß auf Deutschland üben sollte. Eine solche Thatsache gewinnt noch an Bedeutung, wenn wir hinzufügen, daß auch in neuester Zeit die Tonkunst die Vlamänder wieder mit ihren deutschen Brüdern verknüpfen sollte.

Als es nämlich französischen Ränken, in Verbindung mit der Julirevolution, gelungen war, die vlämischen

Provinzen von Holland zu trennen, hoffte die ländergierige und herrschsüchtige französische Nation, sowie sie auf ähnlichen Umwegen uns Deutschen Elsaß und Lothringen entrissen, bereits auch den ersten Schritt zur Einverleibung Belgiens in Frankreich gethan zu haben. Die wallonischen und französischen Elemente der belgischen Bevölkerung machten jedoch ihr durch Frankreich erlangtes Uebergewicht bald in einer Weise geltend, welche die Vlamänder, die die Majorität der Einwohner bilden, erst stutzen ließ und endlich zum Widerstande trieb. Sie war vielleicht die erste Ursache, daß die Vlamänder sich wieder ihrer deutschen Abstammung erinnerten, und, in dem Bewußtsein ihrer geistigen Zusammengehörigkeit mit einer Nation von fast funfzig Millionen, die moralische Kraft zu jenem herzerhebenden Aufschwunge fanden, der bereits vor mehr als fünfzehn Jahren anhub und jetzt beinahe schon das große Ziel, den vlämischen Stamm für immer vor Französirung sicher zu stellen, erreicht hat. Und hierzu hat nun eben auch die Tonkunst abermals mit beigetragen.

Wir haben die nationale Bedeutung der Zusammenkünfte Tausender von Männern ein und derselben Abstammung an dem Frankfurter Schützenfeste und den deutschen Turnerfesten zu erkennen Gelegenheit gehabt. Aehnlich wirken seit einer Reihe von Jahren Musikfeste, bei welchen sich vlämische und deutsche Männer die Hände schütteln und die ihre politische Bedeutung schon durch ihren Namen „Deutschvlämische Männergesangfeste“ bekunden. Das erste in größerem Maßstabe gefeierte fand in Köln

noch unter Felix Mendelsohn's Direction statt; nach diesem glänzte vor allen Festen das zu Gent. Der ganze Ort, mit seinen ehrwürdigen, alterthümlichen Gebäuden und blühenden modernen Vorstädten, hatte sich mit Fahnen und Blumen bedeckt, an seinen Fenstern standen schöne Frauen und Jungfrauen, und eine festlich durch die Straßen wogende Volksmenge harrte der Ankunft der deutschen Brüder. Der geschmückte Dampfzug, der die Ersehnten endlich brachte, wurde von den vlämischen Sängerbünden mit endlosem Jubel empfangen und, unter dem Vorantritt rauschender Musikchöre, wie im Triumph durch die Stadt nach der Sängerhalle geleitet, wo aus dem Herzen dringende Ansprachen, die die Blutsverwandtschaft der Vlamänder und Deutschen betonten, mit dem Vortrage deutscher und vlämischer Lieder wechselten.

Den Sängerfesten folgten bald jene auch aus Deutschland zahlreich beschickten vlämischen Congresse, zu deren einem, wie wir Eingangs dieser Zeilen erzählten, der alte Arndt kurz vor seinem Tode eine so glänzende Einladung erhielt. Bei der großartigsten dieser Versammlungen, die in Antwerpen tagte, ward ein seitdem bei den Vlamen Nationallied gewordenes Gedicht vertheilt, dessen Name, aus dem Vlämischen in's Deutsche übersetzt, wörtlich lautet: „Das große deutsche Vaterland!" — In Brüssel ward sogar unter dem Namen „der Pangermane" ein Journal begründet, dessen Aufgabe ausschließlich in der Wahrung vlämisch-deutscher Interessen besteht. Die vlämische Literatur war schon früher erwacht und hatte, wie die Malerei in de Kayser, in Hendrick

Conscience einen glänzenden Führer gefunden. Und als 1859 in Belgiens Hauptstadt eine Ausstellung von Cartons deutscher Maler stattfand, erschien in feierlichem und zahlreichem Zuge eine Künstler-Deputation aus Gent und legte bei den apokalyptischen Reitern des Altmeisters Cornelius einen Lorbeerkranz nieder, dessen golddurchwirktes Band die Inschrift trug: „Het gentsche Kunstgenootschap aen hunne duitsche Kunstbroeders."

Wichtiger aber als dies Alles ist die Stellung, die die vlämische Bevölkerung Belgiens seit dem Beginn der nationalen Bewegung auf politischem Gebiete eingenommen. Die Vlamen haben es durch ihre entschiedene Haltung dahin gebracht, daß ihrer Sprache eine weit gerechtere Berücksichtigung zu Theil ward, als dies früher unter vorwaltend französischen Einflüssen geschah. Die trauten Mutterlaute ertönen seitdem nicht nur allein im häuslichen und Familienkreise, wo sie niemals verdrängt wurden, sondern gelangen auch in den verschiedensten Gebieten des öffentlichen Lebens zu der ihnen gebührenden Geltung. Ja, es ist so weit gekommen, daß eine Regierung mit französischen Tendenzen in Belgien gegenwärtig unmöglich sein würde. Wir führen hierfür nur ein Beispiel an. Als der französische General Espinasse bei einer vor drei Jahren in Lille gehaltenen Festrede die Worte aussprach: „Ich hoffe, daß Lille bald aufhören wird eine Grenzfestung zu sein," antworteten ihm die Belgier durch die Befestigung von Antwerpen, unbekümmert um den Chorus gereizter und drohender Stimmen, in den die französische Presse hierüber ausbrach. —

Man könnte mit Recht fragen, warum die Holländer, die uns in allen Beziehungen wenigstens ebenso nahe verwandt sind, wie die Vlamänder, sich bis zum heutigen Tage so viel zurückhaltender und fremder zu ihren deutschen Brüdern gestellt haben, als jene. Die Antwort ist leicht. Es droht den Holländern weder, wie den Vlamen, unmittelbare Gefahr durch einen ländergierigen, übermächtigen Nachbar, da Deutschlands Bestrebungen, im Gegensatze zu Frankreich, immer nur auf eine Geistesgemeinschaft mit seinen Stammesbrüdern gerichtet sind, noch haben sie ihre Nationalität im eigenen Lande, wie die Vlamen gegen Wallonen und Franzosen, zu behaupten, da ganz Holland von Niederdeutschen bewohnt ist. Dazu kommt noch die Erinnerung an die vielen Verluste und Einbußen, die sie im Laufe der Zeiten erdulden mußten. Die Engländer stürzten ihre Herrschaft zur See, und Frankreich brachte sie um Belgien. Solche Erlebnisse machen ein nicht mehr die Weltgeschicke mitentscheidendes und wenig zahlreiches Volk mißtrauisch und ängstlich und mußten es, indem sie es seine herrliche, ruhmreiche Geschichte unter einem falschen Gesichtspunkte auffassen ließen, zu einem kalten, vorurtheilsvollen Zurückziehen auf sich selber veranlassen. Doch haben sich auch bei den Holländern in letzter Zeit die ersten Merkmale einer tieferen Erkenntniß ihres Verhältnisses zu ihren deutschen und vlämischen Brüder kund gethan. Bei der Eröffnung der Eisenbahn zwischen Köln und Amsterdam sprachen die in der Metropole des Rheinlandes versammelten holländischen Festgäste in warmer,

begeisterter Rede das Bewußtsein ihrer inneren Zusammengehörigkeit mit Deutschland aus. Als wenige Tage später die nach Amsterdam geladenen Deutschen in großer Anzahl anlangten, empfingen die Holländer ihre Gäste auf dem Bahnhofe mit Arndt's „Was ist des Deutschen Vaterland?" —

Hoffen wir denn, daß das in dem Arndt'schen Liede enthaltene schöne Wort, Deutschland solle reichen, „so weit die deutsche Zunge klingt und Gott im Himmel Lieder singt," in den Herzen und Gemüthern unserer vlämischen und holländischen Brüder zur Wahrheit werde. Dann dürften sie dereinst, neben den tausendfachen äußeren, auch die tiefen inneren Beziehungen mit Deutschland erkennen. Ist es nicht bezeichnend für die letzteren, daß gerade unsere beiden größten Dichter die Niederländer verherrlichen? Nie sind sie wahrer und rührender in ihrer Vaterlandsliebe, Treue und Tüchtigkeit dargestellt worden, als in Goethe's Egmont. Nur das verwandte Herz kann in so bewegter Weise das Bruderherz schildern. Und wie schwärmerisch begeistert spricht Schiller durch seinen Posa oder in seiner Geschichte des Abfalls der Niederlande von unseren vlämischen und holländischen Brüdern! Möchten die Niederländer darum den Schweizern in der Anerkennung des großen Dichters nacheifern, der die Befreiung zweier uns so nahe verwandter Völker in flammender Schilderung der Nachwelt überlieferte.

Des alten Arndt letzter Wunsch ging zu Euch, Ihr theuern vlämischen Brüder. Das Geschick hat ihm den-

selben nicht erfüllt. So kommt denn zu uns an dem nicht mehr fernen Tage, da des greisen Helden Standbild am linken Ufer des Rheins sich enthüllen wird, und macht durch Eure Gegenwart des unvergeßlichen Mannes Wort in neuer und herrlicher Weise wahr: „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze!“

V.

Die musikalische Feier der Charwoche in Berlin.

(1863.)

Es giebt wohl kaum eine Stadt, selbst nur mittlerer Größe, in Deutschland, in der man nicht bestrebt wäre, die hohen Festtage der Kirche, den Charfreitag und den Ostersonntag, auch durch eine entsprechende musikalische Feier zu verherrlichen. Schon im Goethe'schen Faust, der überall, neben der reinsten Höhe idealer Dichtung, zugleich ein treues Spiegelbild der Zeit- und Lokal-Verhältnisse gewährt, unter denen der Dichter aufwuchs, verkündigen Orgelklang und Chorgesang den Ostermorgen. Ein Beweis, wie sehr bereits damals, trotz der geringeren Entwickelung der Tonkunst und volksthümlicher Theilnahme an derselben, eine hervortretende Feier des Auferstehungsfestes durch Musik in Deutschland traditionell geworden.

Gegenwärtig sind entschieden Rom und Berlin — die Hauptstädte der römisch-katholischen und der evangelischen Kirche — diejenigen Orte, wo die Charwoche in musikalischer Beziehung am glänzendsten gefeiert wird.

Bei Rom, der Metropole des Katholicismus, kann uns dies nicht wundern. Die Kirchenmusik hatte

auf katholischer Seite schon im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert eine Höhe tiefsten Ausdrucks und geistvollster Entwickelung im Styl und Form erreicht, die es uns im Gegentheil schmerzlich erscheinen lassen muß, im heutigen Italien nur noch Rom an jene glänzende Zeit erinnern zu sehen, während in allen anderen italischen Städten das von den Vorfahren geleistete Herrliche und Große so gut wie vergessen worden.

Anders verhält es sich mit protestantischen Ländern. Hier hatte unmittelbar nach der Reformation ein rigoristischer Puritanismus, ganz im Widerspruch mit den Wünschen der Reformatoren, alles was Kunst hieß völlig aus der Kirche verbannt. Wie man Malereien und Plastik nicht länger duldete, weil sie an den verhaßten Bilderdienst erinnerten und möglicherweise dazu zurückführen konnten, so hielt man Töne oder eine über das bloße Bedürfniß hinausgehende Architektur für zerstreuend, für weltlich und dem Ernst der Predigt, der Einfachheit und Schlichtheit des neuen Bekenntnisses zuwiderlaufend. Zwar hatten Calvin, der lebhaft für eine musikalische Einführung des unumschriebenen biblischen Psalmenwortes in die neue Kirche thätig gewesen und Luther, der mit seinem Freunde Johann Walther über eine eingreifende Betheiligung der Tonkunst am Gottesdienste berieth, während er selber auch, wie bekannt, dichtete und componirte, ganz anders gedacht, wie jene Fanatiker, die alle hohe heilige Kunstschönheit für Blendwerk des Teufels erklärten. Solchen Behauptungen gegenüber dauerte es jedoch sehr lange, bis die Starrheit,

die der principielle Gegensatz zur alten Kirche nach jeder Seite hin in den Gemüthern hervorgerufen, zu weichen und einer eigenthümlichen evangelisch-kirchlichen Kunstentwickelung Platz zu machen begann. Dieselbe erreichte ihren Gipfel in Sebastian Bach. In Händel nur in zweiter Linie, da dieser große Meister eigentlich nur im Messias ein religiöser Dichter ist, während er sich in seinen Heldengedichten aus der israelitischen und griechischen Heroenzeit als der größte musikalische Epopöen-Sänger aller Zeiten erwiesen.

Sebastian Bach dagegen ist evangelisch-kirchlich und von der Gottes- und Christusliebe getragen und durchdrungen vom ersten bis zum letzten Ton seiner Vocalmusik. Eine solche wunderbar empfundene und festgehaltene Grundstimmung setzt sich selbst auf seine Instrumentalcompositionen fort. Wir schweigen ganz von seinen Präludien, Fugen u. s. w. für die Orgel, die, als für das heiligste und kirchlichste aller Instrumente geschrieben, schon an und für sich jenen unerschöpflich reichen Gefühlskreis nicht verlassen, in welchem Bach heimisch wie kein Anderer. Aber selbst in seinen Klavier-, Kammer-Musiken und Orchester-Compositionen klingen, fast ohne Ausnahme, verwandte Stimmungen an. Auch hier bewährt sich das herrliche Wort, das tiefsinnigste, das je über Seb. Bach ausgesprochen worden und das von Goethe, im Widerspruch mit seiner eigenen Behauptung, wie unmusikalisch er sei, herrührt: „Bach gleicht der sich selber genügenden und sich mit sich selbst unterhaltenden ewigen Weltharmonie!“ —

Characteristisch und culturhistorisch interessant ist es auch, daß sich erst an die Wiedererweckung Seb. Bach's von den Todten, den die zweite Hälfte des vorigen, vom musikalischen Zopfe beherrschten Jahrhunderts völlig verdrängt und begraben hatte, das Wiederaufblühen evangelischer Kirchenmusik in neuerer Zeit und zwar grade vorzugsweise für Berlin und das protestantische Nord-Deutschland knüpft. Einer der edelsten Jünger der Schule Seb. Bach's sollte zugleich der Verkündiger und Erwecker des fast verschollenen Meisters zu neuem Dasein werden. Felix Mendelssohn-Bartholdy war es, der vor etwa vierzig Jahren den alten Zelter dazu vermochte, zum erstenmale nach vieljährigem Ruhen, die große Bach'sche Matthäus-Passion in der Singakademie üben zu lassen. Der noch sehr jugendliche Mendelssohn, der völlig in dem Werke lebte und webte, war damals vielleicht allein im Stande, das Werk den Mitwirkenden zu erschließen und hatte daher auf Anordnung seines Meisters Zelter, der dies wohl fühlen mochte, die Direction übernommen. Er erlebte den Triumph, daß der von der Größe des Werkes überwältigte Zelter ihn tief gerührt nach der Aufführung in seine Arme schloß und ihm so gewissermaßen stillschweigend zugestand, daß er im Unrecht gewesen, als er die Aufführung für unmöglich erklärt.

Von jener Zeit an bürgerte sich die Matthäus-Passion, und mit ihr nach und nach der gesammte Bach, in Berlin und dem nordöstlichen Deutschland wieder ein. Zwar hatten ein Schelble, der Gründer des Cäcilienvereins in Frankfurt a. M., Liebhaber wie Thibaut

und der Thomanerchor in Leipzig, in der Stille einen Bach-Cultus schon früher begonnen oder, aus Pietät gegen die eigenen Traditionen, weitergeführt. Doch erst von jener Aufführung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn datirt die allgemeinere Theilnahme und das in weiteren Kreisen erwachende Verständniß und Interesse für den Altmeister Sebastian Bach.

Vor allem sollte die Matthäus-Passion für Berlin und die Berliner Charwoche eine entscheidende künstlerische Bedeutung gewinnen. Schon ihr Textes-Inhalt wies ihr für Aufführungen die Passionszeit und vor allem den Charfreitag zu. Hieraus erklärt sich's, daß es für unsere Berliner Singakademie Tradition geworden, das Werk am stillen Freitag zu Gehör zu bringen. Um einen solchen der Charwoche gegebenen künstlerischen Mittelpunkt gruppirten sich im Laufe der Zeit mehrere andere Werke geistlichen Styls. Einerseits führte des Altmeisters Matthäus-Passion seine Verehrer zu dem Wunsche, auch seine Passion nach dem Evangelium Johannes näher kennen zu lernen und aufzuführen; andererseits besitzen wir in Berlin in der alljährlich in der Passionszeit wiederkehrenden Graun'schen Passions-Cantate: „Der Tod Jesu", im Gegensatze zu Seb. Bach, gerade eines der hervorragendsten Werke jener oben erwähnten musikalischen Zopf-Periode, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts Meister wie Bach und Händel fast aus dem Gedächtnisse der Lebenden verdrängte.

Bis vor kurzem standen eigentlich nur die jährliche Wiederholung der Matthäus-Passion und des „Tod Jesu"

für die Charwoche in Berlin traditionell fest. Erst in diesem Jahre schloß sich den genannten Werken, unter der Direction Rust's, die, ursprünglich durch Georg Vierling zuerst wieder in Berlin zu Gehör gebrachte Johannes-Passion an, zu deren Aufführung der Palmsonntag gewählt worden, so wie im vergangenen Jahre Professor Julius Stern am Sonnabend nach Charfreitag die Missa solemnis von Beethoven mit seinem trefflichen Vereine aufführte und der Charwoche anschloß. Möchten beide Werke fortan, und mit Beibehaltung der sehr passend gewählten Tage, den ein für allemal feststehenden Aufführungen der Passionszeit sich anreihen. Wir würden darin eine unschätzbare Bereicherung der, der Erbauung und Erhebung in jener kirchlich so bedeutungsvollen Zeit gewidmeten Kunstgenüsse für unsere Hauptstadt erblicken.

Es giebt keinen zweiten Meister, der so sehr der Sänger der Passionszeit zu heißen verdient, wie Johann Sebastian Bach. — Die Gestalt des Heilandes hatte sich durch die Reformation aus einer nur streng richtenden, an die eben deshalb die Fürbitte der göttlichen Mutter und aller Heiligen gerichtet war, und einer fast unnahbar göttlichen, in jene liebend vergebende und auch in ihrer Menschlichkeit dem Herzen näher tretende verwandelt, wie uns dieselbe, in vielfachem Widerspruch mit dem Dogma der Kirche, so schlicht und rührend und doch so erhaben in den Evangelien begegnet. In dieser zugleich vermenschlichteren und verklärteren Gestalt erscheint uns der Heiland bereits in der Anschauung unseres großen

Martin Luther. Er war ihm recht eigentlich der Gottmensch. Gott in seiner übermenschlichen Reine, Lehre und That; Mensch in seinem Ringen, Leiden und Dulden. Daher sehen wir den sonst so gewaltigen, streitfertigen, riesenkräftigen Mann Luther, seinem Erlöser gegenüber, weich und mild werden wie ein liebend sich anschmiegendes Kind, oder wie ein zagender Knabe, ein schwankender Jüngling, der sich nur an der Hand des Meisters, in den Armen des unerreichbar über ihm stehenden Freundes geborgen und zum Rechten angeleitet fühlt.

Ganz ebenso stellt sich uns das Verhältniß Johann Sebastian Bach's zu seinem Heilande dar. Auch ihm ist er der nächste und einzige wahre, bis in den Tod ausdauernde Freund und Leiter, auch ihm ein zwar unerreichbares, weil göttliches Vorbild, aber doch kein so fern gerücktes, daß er es nicht mit allen Fasern seiner Seele menschlich liebend und mitempfindend zu umfassen vermöchte. Grade durch diese, der Martin Luther'schen so tief verwandte Anschauung der erhabenen Gestalt des Erlösers erscheint Sebastian Bach als der höchste Ausdruck der gesammten evangelisch-kirchlichen Kunstentwicklung.

Daß den Meister die Erzählung der Passion, die, mehr wie jeder andere Abschnitt der Evangelien, den Kampf und das Ringen zwischen Göttlichem und Menschlichem in Christus veranschaulicht, bei seinem besonderen inneren Verhältnisse zu demselben, am tiefsten erschüttern und am unwiderstehlichsten zu einer Wiedergabe in der Sprache der Töne auffordern mußte, erscheint somit

begreiflich. Unbegreiflich aber, wie jedes Wunder der Kunst, daß es dem Meister gelingen konnte, die schlichte und oft breite Erzählung des Evangelisten, die mit gleicher Naivetät Göttliches und höchst Menschliches berührt und vermengt, ohne Auslassung auch nur einer Verszeile, zu einem Kunstwerke zu gestalten, das in allen verwandten Gebieten der Kunst seines Gleichen nicht findet.

Vor Allem ist es der Heiland selber, der hier unsere höchste Liebe, Bewunderung und Rührung erregt und um den sich, als um ihren natürlichen Mittelpunkt und den göttlichen Helden eines Welten-Drama's, alle übrigen Glieder des großen Ganzen gruppiren und ordnen.

Als wir vor einigen Jahren in der ehemaligen Moritzkapelle zu Nürnberg einen dort befindlichen Christus mit der Dornenkrone von Albrecht Dürer erblickten, ging uns die Verwandtschaft germanischen Geistes, wie er sich seit der Reformation mit am eigenthümlichsten grade in der künstlerischen Darstellung der Christusgestalt offenbart, zum ersten Male ganz und völlig auf. Beim Anschauen dieses Dürer'schen Christus glaubten wir die wundersamen Recitative wieder zu vernehmen, in denen Christus in der Bach'schen Matthäus-Passion zu uns redet.

Zwar bemerken wir auch bei den Italienern nach der Reformation eine vermenschlichtere und sich von der Tradition oder einer durch dieselbe geheiligten Manier lossagende Darstellung Christi. Doch verdanken sie dieselbe mehr jenen, den Sinn auf das Menschlich-Schöne richtenden Einflüssen, die die zunehmende Kenntniß des

Alterthums und seiner Kunst vor und während der Reformation in Italien hervorrief, als einer freieren und reineren Anschauung des Christenthums als Religion oder der Dogmen der Kirche.

Hat doch selbst der Titian'sche Christus, bei aller schönen und rührenden Menschlichkeit, immer noch etwas mit heiligen Schauern göttlicher Unnahbarkeit Erfüllendes. Ebenso der Raphael'sche in der „Verklärung" oder „Grablegung" und der Berliner Correggio auf dem Schweißtuch der heiligen Veronika. — Der Dürer'sche dagegen ist ein edler männlicher und dabei durch und durch deutscher Kopf. Zwar ohne ideale Schönheit, aber dafür durchdrungen von höchster Idealität des Ausdrucks, sowie zugleich von einer Schlichtheit, Einfachheit und Innigkeit, von der die italienische Auffassung nichts weiß. Man muß diese Gestalt jedoch länger anschauen, als die gleichartigen Darstellungen jener großen Italiener, damit sie sich in ihren von uns angeführten Wirkungen offenbare. Eine eigenthümliche Wehmuth, gepaart mit dem Ausdruck eines durch eine männliche und hohe Seele überwundenen harten Leidens, liegt auf diesem Antlitz. Selbst der Realismus, mit dem die aufgetriebenen Wundenmale an den Händen und das von der Dornenkrone auf die Stirn herabträufelnde Blut dargestellt sind, können uns hier nicht verletzen, denn sie vermögen die innere Ruhe und Großheit, die über dem Ganzen verbreitet ist, nicht zu stören, bringen uns vielmehr, indem sie uns zugleich den leidenden Menschen erblicken lassen, dessen höhere göttliche Natur zu noch

überzeugenderer Anschauung. Die treuen deutschen Augen des Dürer'schen Christus blicken uns so duldend und vergebend an, daß sich uns die sanfteste Rührung um's Herz legt, und die Thräne, die auf die eine Wange herabgeflossen, wirkt demungeachtet nicht weichlich, sondern ist der leidenden Männlichkeit, ihr selber unbewußt, entträufelt.

Ebenso dargestellt und in verwandter Weise wirkend erscheint die erhabene Gestalt des leidenden Erlösers in unseres Sebastian Bach's großer Matthäus-Passion. Aber freilich nur in dieser, da das Geistesbild Christi in der Johannes-Passion gewissermaßen erst im Werden begriffen ist und nur leise ankündigt, was sich in der Matthäus-Passion in der Gestalt des Heilandes erfüllen sollte. Wollen wir überhaupt den hervortretendsten Unterschied der beiden Bach'schen Passionen betonen, so findet sich derselbe, außer in der einerseits noch wenig entwickelten und andererseits zu herrlichster Vollendung herangediehenen Erlösergestalt, darin, daß über der Johannes-Passion ein vorwaltend lyrischer und schwärmerischer Ausdruck schwebt, während sich die Matthäus-Passion wie eine hohe göttliche Tragödie, in der Realistisches und Idealistisches mit gleicher Wahrheit des Ausdrucks gezeichnet erscheinen, darstellt.

Und hier können wir denn nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, wie sehr grade bezüglich ihres vorwaltend dramatischen Charakters die Matthäus-Passion an das alte und besonders in Deutschland entwickelte geistliche Drama, das Mysterium, anknüpft. Dort wie

hier ein betrachtender, an die griechische Tragödie erinnernder Chor, der bei Bach die Choräle und die nicht zur Handlung gehörenden Chöre vorträgt, sowie Chorführer, die die hierhin zählenden Arien zu singen haben. Dort wie hier eine, von jenen Betrachtenden ganz geschiedene Reihe Handelnder, die sowohl als Einzelne, wie in Chören auftreten und eben jenes Drama vor unseren Augen sich entwickeln lassen, das die der Handlung nur reflectirend beiwohnende andere Gruppe, die zugleich die Gemeinde repräsentirt, nach Art des griechischen Chors, unterbricht. — Wer sich recht überzeugen will, wie weit die Verwandtschaft der Matthäus-Passion unseres Altmeisters mit jenen mittelalterlichen Mysterien geht, der finde sich bei den bis zum heutigen Tage erhalten gebliebenen Ammergauer Passionsspielen in Oberbaiern ein, die mit ihren beiden Bühnen, nach denen sich die Handelnden und Betrachtenden scheiden und gruppiren, deutlicher, wie alles bisher Gesagte, veranschaulichen werden, daß es sich hier eigentlich nur um ein und dieselbe uralte Kunstform handelt.

Die Anknüpfung des protestantischen Meisters an die Mysterien wird noch bedeutungsvoller, wenn wir uns daran erinnern, daß lange schon vor der Reformation die Augustiner, aus deren Mitte später ja auch Luther hervorging, und zwar in demselben Lande, das unseren Reformator gebar, in Thüringen und am Fuße jener Wartburg, die Luther zu einer Geisteswarte im Gedächtnisse seines Volkes erhoben, ein Mysterium aufführten, das seines protestantischen oder vielmehr „ketze-

rischen" Inhaltes halber von der Kirche damals verboten ward. Es war das in Eisenach zur Aufführung gebrachte „Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen," das, ganz gegen den Glauben der alten Kirche, die Nutzlosigkeit aller Fürbitten der Heiligen, der göttlichen Weltordnung und Gerechtigkeit gegenüber, darstellt. Ein Engel ruft darin sogar der bei Christus fürbittenden Jungfrau Maria ein: „Schweige" zu, wie denn überhaupt Christus darin so ganz allein in den Vordergrund tritt und betont wird, daß wir nicht zu viel zu behaupten glauben, wenn wir in jenem Mysterium schon eine der vielen Ahnungen und Geistesregungen erblicken, die der Reformation ankündigend vorausgingen!

Die Aufführung der Matthäus-Passion durch die Singakademie war auch in diesem Jahre eine höchst würdige und weihevolle. Die Chöre, in denen sich im Laufe der Zeit ein gewisser traditioneller Vortrag eingebürgert, welchen wir nur gut heißen können, da wir in ihm das Resultat langjähriger Erfahrungen und Läuterungen erkennen, ließen wenig zu wünschen übrig und erfreuten durch Vollklang und Präcision. Auch der Gegensatz zwischen dem dramatischen Leben der Judenchöre und der tiefen Innerlichkeit der Choräle trat in erwünschter Weise hervor. Was die Besetzung der Soli angeht, so steht zwar nicht zu hoffen, daß uns sobald wieder ein Christus wie Krause und ein Evangelist wie Mantius erstehen werden, doch leisteten auch die Herren Seyffart und Speith recht Rühmliches. Durch Innerlichkeit des Ausdrucks rührten und erfreuten die

Damen Decker (Sopran) und Baer (Alt). — Weniger genügend gestaltete sich die Aufführung der Johannes-Passion. Einerseits können wir den Zusätzen, die die Instrumentation erfahren, unseren Beifall nicht gewähren, andererseits ließen Chor und Orchester noch manches zu wünschen übrig. Unter den Solisten zeichneten sich dagegen die Damen Freytag und Nanitz aus. Hoffen wir, daß es dem ernstmeinenden Dirigenten des Bachvereins und seinem redlichen Eifer gelingen möge, das in diesem Jahre nur Angestrebte, im nächsten glänzend zu verwirklichen. — Die jährliche Wiederkehr des „Tod Jesu," mit dessen Aufführung sich der Schneider'sche Gesangverein hervorthat, können wir, trotz manches Staubes der Zeit, der sich über dies Werk gelegt, doch nur billigen, insofern diese Arbeit immerhin eine der hervorragendsten aus jener Periode ist, die zwar eine Zeit lang das Höhere vergessen ließ, deßhalb aber durchaus nicht ohne eigenes Verdienst ist. Bauwerke, wie die katholische Kirche oder der Zwinger in Dresden beweisen, daß selbst in Zeiten des Ungeschmacks das Talent sich immer noch geltend zu machen wissen wird. Auch die locale Beziehung, die Graun, als einer der Lieblinge Friedrich's des Großen und in Folge langjährigen Wirkens in der preußischen Hauptstadt, zu Berlin gewonnen, ist mit in Anschlag zu bringen und rechtfertigt eine hierorts besonders hervortretende Pietät gegen das hervorragendste Werk des entschlafenen Meisters.

VI.

Shakspeare in seinem Verhältnisse zur Tonkunst.

Vortrag, gehalten am 23. April 1864 im Berliner Tonkünstler-Verein.

„Wenn sich Musik und Poesie verbinden
Geschwisterlich in süßer Harmonie,
Muß sich Dein Herz zu meinem finden;
Du liebst Musik, ich liebe Poesie.
Du liebst des Gottes weihevolle Klänge,
Die Dich empor zu höh'ren Sphären tragen —
Ich liebe seine himmlischen Gesänge,
Die, was ich selbst nicht sagen kann, mir sagen.
Ein Gott schuf beide. Wie sie sich verbinden,
Muß sich Dein Herz zu meinem Herzen finden."

Verehrte Anwesende!

Diese Verse rühren von dem Dichter her, dessen tief innerliches Verhältniß zur Tonkunst der Gegenstand der Worte sein soll, die ich die Ehre habe an Sie zu richten — von dem Manne, dessen Geburtsstunde heute vor dreihundert Jahren schlug und um dessen Namen sich in der Gegenwart die Bewunderung einer ganzen Welt concentrirt.

Shakspeare, der größte Dichter aller Zeiten, erblickte am 23. April 1564 zu Stratford am Avon

das Licht der Sonne. — Wir Deutschen sind nächst seinen Landsleuten, den Engländern, wohl vorzugsweise dazu berechtigt, das Andenken des Dichterfürsten zu feiern. Richtete sich doch an ihm, nicht weniger wie an der Geistes-Cultur des classischen Alterthums, unsere eigene Literatur erst zu einem selbstständigen und nationalen Leben auf. Den Einflüssen einer wälschen Afterkunst gegenüber, wiesen Lessing, Wieland, Herder, Goethe und Schiller schon vor einem Jahrhundert auf Shakspeare, als auf das unerreichbare Vorbild und den Heilbringer hin, der uns allein zur Wahrheit und Natur zurückzuführen vermöge. In demselben Sinne wirkten Männer wie Schröder, Kaufmann, August Wilhelm v. Schlegel, Ludwig Tieck, Graf Wolf v. Baudissin, Karl Simrock und Franz Dingelstedt und verliehen der von den Heroen unserer classischen Literatur ausgehenden Anregung ihren Abschluß, indem sie uns mit meisterhaften Uebersetzungen beschenkten. Dieselben sind zum Theil von so hohem Werth und uns Deutschen so geläufig geworden, daß sie den großen Britten völlig in das Geisteseigenthum unseres Volkes übergehen ließen.

Aber nicht nur die deutsche Nation im Allgemeinen: wir Tonkünstler im Besonderen haben Ursache, des großen Dichters dankbar und bewundernd zu gedenken.

Wir weisen auf das unseren Worten vorangestellte Motto hin und möchten, daran anknüpfend, heute mit besonderem Nachdruck den schon so oft ausgesprochenen

Satz betonen, daß alle Künste ein und dasselbe Band tief innerlichster Verwandtschaft umschlinge. Bei der aber, innerhalb dieser Verwandtschaft sich wieder ergebenden näheren Beziehung einzelner Kunst-Gruppen zu einander dürfte unser, der Tonkünstler, Recht auf ein näheres Verhältniß zu Shakspeare noch deutlicher werden. Denn wie einerseits die bildenden Künste — Architektur, Sculptur und Malerei — als Schwestern einer besonderen Art einander die Hände reichen, so stehen ihnen auf der anderen Seite Tonkunst und Poesie, als nicht minder innig und eigenartig verbundene Geschwister, gegenüber.

Gestatten Sie mir nun, daß ich, um Sie Shakspeare als den Dichter erkennen zu lassen, in welchem sich musikalisches Element am reichsten und häufigsten mit dem poetischen gattet, Ihnen vorerst einen Ueberblick der Wechselwirkung von Poesie und Musik auf einander zu geben versuche, wie sie uns historisch vorliegen.

Wir finden schon in ältester Zeit Musik und Poesie in fast unzertrennbarer Weise verschmolzen. Alle ursprünglichste Dichtung ist religiösen Inhalts, und wo wir Tönen zuerst begegnen, ist es gewiß ebenfalls, um sie Hymnen zum Preise der Gottheit oder der Götter anstimmen zu hören. Ja die Verbindung beider Künste, bei diesem ihrem ersten Auftreten, ist eine so enge, daß es in einzelnen Fällen fast nicht zu ermitteln sein dürfte, welches der beiden Kunst-Elemente zuerst vor dem andern in der Brust des, seinem inneren Drange unbewußt

folgenden Naturmenschen Gestalt gewann: der Ton oder das Wort. Jedenfalls blieb das Eine nicht lange ohne das Andere, und in den meisten Fällen werden beide, als Zweige ein und desselben Stammes, gleichzeitig emporgewachsen sein, wie uns dies das Volkslied lehrt.

Inder, Perser, Aegypter, Phönizier, Hebräer, die ältesten uns bekannten Culturvölker, liefern in der fortschreitenden Verbindung, in welcher Musik und Poesie sich bei ihnen darstellen, den Beweis hierfür. Wir erinnern bei den Indern nur an die religiösen, auf Gesang mitberechneten Lieder in den Veda's, an den von religiösen Hymnen begleiteten Tanz der gottgeweihten Jungfrauen (Bajaderen), an die von der „Wina" (einem wohltönenden Saiteninstrument) begleiteten Gesänge in Sakontala u. s. w. — Herodot sagt von den Aegyptern, Phöniziern und den ihnen benachbarten Volksstämmen, indem er ein ihnen gemeinsames uraltes Religionslied berührt: „die Aegypter haben einen Gesang, den Linos, welcher auch in Phönizien und Kypros und anderswo sich findet, jedoch nach den verschiedenen Völkern verschiedene Namen hat. Es ergiebt sich aber, daß er derselbe ist, den die Helenen mit dem Namen Linos singen. Auf ägyptisch aber heißt er Maneros."

Noch entwickelter und inniger, als bei den genannten Culturvölkern des vorgriechischen Alterthums, erscheint die Verbindung von Musik und Poesie bei den Israeliten. Schon im zweiten Buche Moses heißt es, nach dem Untergange Pharao's im rothen Meere: „Und Mirjam,

die Prophetin, Aaron's Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken und Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: „Lasset uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan, Mann und Roß hat er in's Meer gestürzt." — In den Psalmen nun vollends stellt sich die alte untrennbare Verschmelzung des religiösen Gedichtes mit dem Gesange in ihrer letzten vollkommensten Gestalt dar. Sind uns hier doch sogar die mannigfaltigsten äußerlichen musikalischen Bezeichnungen erhalten geblieben. So heißt es Eingangs des 4. Psalms: „Ein Psalm David's, vorzusingen auf Saitenspielen". Oder: „vorzusingen auf acht Saiten", wie bei Psalm 6. Oder: „auf der Githith vorzusingen", wie bei Psalm 8. Oder endlich: „Ein Lied im höheren Chor", wie im 120. Psalm u. s. w. Noch viel wesentlichere Bezüge auf völlige Verschmelzung mit Gesang zeigen die Psalmen in ihrem auf alternirenden Chorvortrag angelegten Vers-Parallelismus, und in jenen, in dieser Weise nur bei musikalischer Behandlung bedeutungsvollen Refrains, wie wir solchen im 136. und anderen Psalmen begegnen.

Mit dem Griechenthum beginnt ein neuer Abschnitt für die Geschichte der Verbindung von Musik und Poesie. Zwar finden wir auch hier die ältesten Religionshymnen in untrennbarer Verbindung mit Gesang. — Poesie und Plastik erlebten jedoch bald eine so vorwaltende Ausbildung, daß Musik und Malerei, bei aller Vollkommenheit, zu der sie an und für sich gediehen, doch, den erstgenannten Künsten gegenüber, mehr in ein Verhältniß

nachahmender, oder sich ihnen in verwandter Weise dienend anschließender Entwickelung geriethen. Bezeichnend trotzdem für die, auch im Griechenthum ursprünglich als eine von beiden Seiten völlig ebenmäßig sich darstellende Verschmelzung von Poesie und Musik bleibt es immerhin, wenn Homer von den Wirkungen der „Sänger" redet, und dabei den Begriff „Sänger" offenbar eben so sehr auf den Dichter, wie auf den Tonmeister bezieht. Es wird hier ganz deutlich, daß der einfach mit dem Ausdruck „Gesang" bezeichnete Vortrag ebenso sehr dessen dichterischem Inhalte, wie der Tonweise gilt. Und wie tief mußte auch der griechische Dichter bereits mit den eingreifendsten und erschütterndsten Wirkungen der Tonkunst auf das menschliche Gemüth bekannt sein, wie sehr wird dadurch ein neuer Beweis für die Verwandtschaft beider Künste, für das tiefste gegenseitige Verstehen von Dichter und Tondichter geliefert, wenn Penelope, da sie „den himmlischen Laut des Gesanges" des von Troja kündenden Sängers im oberen Söller vernimmt, weinend in den Männersaal herabkommt und ein anderes Lied verlangt, weil dieses ihr das Herz verzehre. Oder Odysseus bei den Phäaken sein Haupt verhüllt, als der in die goldenen Saiten greifende Sänger von seinen gefallenen Waffenbrüdern, von seinen, des Weinenden, eigenen Leiden singt, ohne zu ahnen, daß er ihm zuhört.

Abermals höchst bedeutungsvoll und anders gestaltet sich das Verhältniß von Poesie und Musik zu einander nach dem Untergange der alten Welt und mit der Ausbreitung des Christenthums. — So wie der herrlich

tönenden Sprache der Griechen, der wunderbaren Entwickelung ihres Versbaues gegenüber, welche beide selber schon Musik waren, die Tonkunst zur Dienerin ward, deren vorzugsweise Aufgabe darin bestand, jenen melodischen Wohllaut zu erhöhen und jene Rhythmik zu verstärken — wie denn ein liedartiger Vortrag der Homerischen Gesänge, oder eine musikalische Behandlung von Strophe und Antistrophe in den Chören der Tragiker nur in dieser Weise denkbar — so sehen wir umgekehrt unter den vorwaltenden Einflüssen christlicher Elemente die Tonkunst sich in die dominirende, die Poesie in die mehr dienend jener sich anschließende Kunst umwandeln.

Die ganze älteste christliche Hymnologie ist auf Musik vorgedichtet, d. h. alle jene uralten christlichen Lieder-Dichtungen sind von Anfang an darauf berechnet, durch den Gesang erst zu ihrem vollen und innersten Ausdruck zu gelangen. Bezeichnend dafür, wie gewissermaßen schon an den Pforten der neuen Welt, die das Christenthum erstehen ließ, Lied und Gesang einander die Hände reichen, ist folgende Stelle aus einer Schilderung der Versammlungen der ersten Christengemeinden: „In unterirdischen Gewölben, im Dickicht der Wälder, auf Bergeshöhen, in Höhlen und Felsklüften mußten sie ihre ersten Gottesdienste halten, um sich nicht durch das laute Tönen ihres Gesanges zu verrathen. Statt jedoch unter solchen Nöthen und Aengsten zu verstummen, weil das Geständniß, Christo ihre Lieder gesungen zu haben, mit dem Leben bezahlt wurde, sangen sie dieselben nur mit um so höherem Glaubensmuth. Selbst noch auf dem

Scheiterhaufen ließen sie ihre Schwanengesänge ertönen, bis Rauch und Flammen ihre Stimmen erstickten und ihre Seele, von den letzten Tönen getragen, nach oben in die ewige Heimath zog." Es ist besonders bezeichnend für die neue Periode, daß wir darin schon in ihren ersten Anfängen gereimten Versen begegnen, worin entschieden ein auch äußerlich charakteristisches Kennzeichen der nahen Beziehung aller ältesten christlichen Dichtung auf die Tonkunst sich darstellt. Gereimten geistlichen Hymnen begegnen wir schon beim heiligen Ambrosius, also im vierten Jahrhundert und noch weit früher. An den Ambrosius und andere begeisterte Sänger schließen sich zahllose weitere Jünger an; musikalischerseits wandelt sich dabei das ambrosianische Kirchenlied in das gregorianische um, bis der reiche Frühling geistlicher Lieder-Dichtung mit dem dreizehnten Jahrhundert seinen Gipfel erreicht. Unter den deutschen Liedern dieser letzten Zeit, zeichnen sich besonders die zarten innigen Marienlieder aus, deren schwärmerisch poetischer Inhalt die musikalische Behandlung gleichsam fordert. Sie bildeten eine reiche große Gattung für sich, und unter ihren Sängern begegnen wir den Namen eines Walter's von der Vogelweide, Hartmann's von der Aue und Anderen. — Neben der geistlichen entwickelte sich gleichzeitig, wie uns schon die Namen der oben genannten Dichter sagen, eine wunderbar reiche weltliche Poesie. — Die Minnesänger und Troubadours blühten ebenfalls am herrlichsten im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, so wie neben ihnen das weltliche Volkslied. Aber auch

hier ist in den meisten Fällen an die lebendigste Mitwirkung der Tonkunst gedacht, wie denn, ganz abgesehen von deren äußerlichem Ertönen und dem Umstande, daß jene Dichter häufig auch als Tonkünstler in die Saiten griffen, allen ihren Dichtungen ein tief musikalischer Geist und ein musikalisch-ausdrucksfähiger poetischer Gehalt innewohnt. —

Mit den wieder stärker werdenden Einflüssen des classischen Alterthums auf die christliche Welt gestaltete sich das Verhältniß der beiden eng verbundenen Schwesterkünste zum dritten Male in neuer Weise. Dante ist gewissermaßen die Quintessenz und der geistige Brennpunkt für den Ausdruck eines ganzen Zeitalters und ebenso der erste wahrhaft große Dichter, dem wir in diesem Umschwunge begegnen. — Die Poesie fängt mit ihm wieder an, wie auch schon früher in den größeren epischen Versuchen der Minnesängerzeit, z. B. im Nibelungen-Lied und in der Gudrun, im Parcival, Tristan und Isolde, sich ganz auf ihre eigenen Füße zu stellen. Doch blieb sie immer noch von antiker Dichtungweise wesentlich durch einen lyrisch-musikalischen Grundzug unterschieden. Ein solcher zieht sich durch alle ihre Schöpfungen hindurch, während den griechischen und römischen Dichtern, selbst ihren Lyrikern, ein vorwaltend episch-plastisches Gepräge eigen ist. Jenes bloße Schwärmen in Empfindungen und sich selbst genügende beseeligte Versenken in die Natur, das für die mittelalterlichen und neueren Dichter so charakteristisch und grade auch musikalischen Stimmungen so nahe verwandt ist, war

ihnen fast fremd. Dagegen finden wir bei den Dichtern der specifisch christlichen Periode ebenso selten jene Objectivität und Klarheit der Gestaltung, die bei den Alten so gewöhnlich ist. Die Nibelungen enthalten vielleicht noch das meiste epische Element unter allen Dichtungen mittelalterlicher Zeit. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß sie in ihren ersten Anfängen — wie sie zum Theil in der Edda und in der Gestalt uralter Volkssagen vorliegen — bis in eine vorchristliche Periode zurückreichen. Auch spricht manches dafür, daß das auch in ihnen noch reich vertretene musikalisch-dichterische Element seinen Ursprung erst von der Bearbeitung des Nibelungenliedes im 13. Jahrhundert datirt. Wir beziehen dies besonders auf die Gestalt des Volker, die nur zu sehr der Zeit entspricht, in welche jene Bearbeitung fällt; in die Blüthezeit nämlich der Minnesänger, die ja, wie Volker, ebenso trefflich mit dem Schwerte wie mit der Leier umzugehen wußten. Wenn es daher von Hagen's tongewaltigem Kampfesgenossen heißt:

„Volker, der schnelle, legte den Schild von seiner Hand
Und lehnte den viel guten hin an des Saales Wand,
Zum Saale ging er wieder, wo seine Geige lag,
Da dient er seinen Freunden, wie er so gerne pflag.
Als ihm der Saiten Tönen so süß und klar erklang,
Die stolzen Heimatfernen, die sagten es Volkern Dank.
Und süßer, immer sanfter zu geigen er begann;
So wiegt er in den Schlummer gar manchen sorgenden Mann."

so haben solche tiefmusikalische Ergüsse ihre Entstehung wohl mehr den Einwirkungen der Romantik des Zeit-

alters eines Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg und Walter von der Vogelweide zu verdanken, als daß sie der ursprünglichen Stimmung des alten heidnischen Gedichtes entwachsen wären.

Indem wir auf Dante zurückkommen und des Mittelpunktes seiner Dichtung, seiner divina commedia gedenken, muß sich uns die darin festgehaltene epische Grundform des Ganzen, als ein versuchter Wiederanschluß an antike Dichtungsweise darstellen. Um so wesentlicher verschieden erscheint aber gerade darum ihr Inhalt, der durchaus nicht epischer, sondern recht eigentlich lyrischer Natur ist. Und hierin erkennen wir denn das andere und neue Element, das nicht nur Dante, den größten Dichter der mittelalterlich-christlichen Periode, sondern auch die gesammte neuere Dichterwelt, selbst dann noch, als schon im 15. und 16. Jahrhundert classische Einflüsse in ihrer ganzen Stärke gewirkt, vom griechischen Dichter unterscheidet. Dieser räumt der Musik wohl eine Stelle ein, er läßt sie tönend mit eingreifen, schildert uns sogar ihre tiefen Wirkungen auf das Gemüth, oder läßt uns dieselben erleben; aus seiner Dichtung selber aber klingt uns, bei allem Wohllaut des Verses und aller Pracht der Gestaltung, bei aller Tiefe und Herrlichkeit der Darstellung, keine Musik entgegen. Wir reden, wie schon angedeutet, hier nicht von der Musik der Sprache, sondern von dem musikalisch-lyrischen Grundton, von der gleichsam Musik ausströmenden Gesammtstimmung und Empfindung, die, wie ein zauberischer Duft, seit der Berührung mit christ-

lichen Elementen, sich über alle Dichtung ausbreitete. Es ist dabei ganz secundär, ob der Musik als solcher Erwähnung geschieht oder nicht. —

Bei Dante nun tritt eine solche musikalische Grundstimmung, im Verhältniß zu späteren Dichtern, fast noch mit einer gewissen übermächtigen, wenn auch wundervollen Einseitigkeit auf und bleibt, bis in die letzten Lebensjahre des Dichters, der Hintergrund, auf dem sein Charakter gleichsam zu ruhen scheint. So dichtete er, als er nach langen Leiden und Mühseligkeiten in Ravenna die letzte irdische Zufluchtsstätte fand, daselbst seine sieben Bußpsalmen, wie denn auch sein Credo jener Zeit zugeschrieben wird. Die divina commedia endlich erscheint fast überall völlig von musikalischer Stimmung und Empfindung durchdrungen. So heißt es im zweiten Gesange des Purgatorio, bei der Erscheinung Casella's, des trefflichen Sängers und Tondichters, der Dante's Musiklehrer gewesen und mehrere seiner Canzonen in Musik gesetzt:

„Wir standen still im Kreise
Der Anderen dort, und Alle so beglückt,
Als kennten wir kein andres Ziel der Reise,
Nur seinen Tönen horchend, hochentzückt."

Oder im fünften Gesange:

„Indessen sah'n wir quer am Bergeshang,
Noch vor uns eine Schaar von Seelen kommen,
Die Vers für Vers ihr Miserere sang.
Wie sie an meinem Leibe wahrgenommen,
Daß er den Strahlen undurchdringlich sei,
Da ward ihr Sang zum Ach! lang und beklommen."

Nicht weniger im siebenten Gesange:

„Salve Regina, tönt es in den Lüften
Von Seelen auf dem blumenreichen Beet."

Es gäbe noch hundert andere Stellen, die in dieser Beziehung zu citiren wären. Bei alledem sind solche Anführungen, wie wir schon oben zu verstehen gaben, hier das Unwesentlichste, offenbart sich doch das musikalische Gemüth des Dichters weit mehr in der Wahl seiner Stoffe, so wie in der Behandlung, die er ihnen angedeihen läßt; wirkt doch sein Gedicht an und für sich wie Musik! —

Und so wären wir denn, ohne daß wir einen Sprung wagen, unserem eigentlichen Thema, der Besprechung des musikalischen Elementes in Shakspeare, um einen großen Schritt näher gekommen. Denn auch Shakspeare gehört, wie Dante, der Epoche jener zum dritten Male anders erfolgenden Wechselwirkung von Poesie und Musik aufeinander an. Nur daß Dante noch am Eingange jener Epoche der wiedererwachenden classischen Einwirkungen auf das bis dahin specifisch christliche Bewußtsein steht, während Shakspeare ihre Höhe und die schon beginnende harmonische Verschmelzung der Culturelemente beider Weltzeitalter bezeichnet. Da der große Britte außerdem eine angeborene Empfänglichkeit und ein Verständniß für die Wirkungen der Tonkunst offenbart, wie weder ein Dichter vor ihm oder nach ihm, so dürfte bei keinem Anderen so sehr, wie bei ihm, die ganz innerliche Art vor die Seele zu führen sein, mit der Poesie und Musik in neuerer Zeit einander durchdrungen haben. Vorher

jedoch sei es mir vergönnt, noch auf ein Paar ihm nahe verwandte große Geister hinzuweisen, die, höchst bedeutungsvoll, ihm auch in Beziehung auf jenes ihnen eingeborene musikalische Element wohl am nächsten stehen.

Heinrich Heine sagt in seiner Einleitung zum Don Quixote, dem Besten vielleicht, was je seiner Feder entflossen:

„Cervantes, Shakespeare und Goethe bilden das Dichter-Triumvirat, das in den drei Gattungen poetischer Darstellung, im Epischen, Dramatischen und Lyrischen, das höchste hervorgebracht. Indem ich die höchsten Leistungen im Drama, im Roman und im Liede dem erwähnten großen Triumvirate zuschreibe, bin ich weit davon entfernt, an dem poetischen Werthe anderer großer Dichter zu mäkeln. Nicht bloß die Alten, sondern auch manche Neueren haben Dichtungen geliefert, worin die Flamme der Poesie ebenso prachtvoll lodert, wie in den Meisterwerken von Shakespeare, Cervantes, Goethe. Jedoch diese Namen halten zusammen, wie durch ein geheimes Band. Es strahlt ein verwandter Geist aus ihren Schöpfungen; es weht darin eine ewige Milde, wie der Athem Gottes; es blüht darin die Bescheidenheit der Natur. Wie an Shakespeare, erinnert Goethe auch beständig an Cervantes, und diesem ähnelt er bis in Einzelheiten des Styls, in jener behaglichen Prosa, die von der süßesten und harmlosesten Ironie gefärbt ist."

Eine neue, von Heine noch nicht erkannte Aehnlichkeit zeigen Shakspeare, Goethe und Cervantes in Beziehung auf jene innere Musik, die in allen ihren Dichtungen tönt. Es muß uns hierbei als höchst bedeutungsvoll erscheinen, daß es gerade die drei größten Dichter sind, die die Welt seit dem Alterthume gesehen, bei denen wir diese gemeinsame Anlage so stark entwickelt finden. Sollte sich vielleicht die nahe Geistesverwandtschaft der beiden so innig verschwisterten Künste nur auf den letzten Gipfeln des Genies in ihrer ganzen Herrlichkeit offenbaren? — Fast scheint es so. — Wo wäre ein fühlendes Herz, das nicht höher schlüge, wenn der Name Schiller genannt wird? Ja vielleicht ist dieser Name der glänzendste, der der Neuzeit übrig bleibt, wenn wir von jenen drei Heroen absehen. Aber doch ist es auffallend, wie sehr jenes musikalisch-dichterische Element bei Schiller, im Vergleiche zu Cervantes, Shakspeare und Goethe, schon zurücktritt. Ungeachtet des Gedichts „Die Macht des Gesanges" und der schönen, schwungvollen Worte, die die Muse der Tonkunst in der „Huldigung der Künste" spricht, fehlt Schiller jene innere dichterische Musik, von der wir reden. Seine, bei aller Hoheit der Gesinnung und Begeisterung für das Beste und Göttlichste, doch eigentlich stets reflectirende Natur läßt es bei ihm nicht so leicht zu jenem musikalischen Tönen des Herzens kommen, das eine gewisse Unbewußtheit voraussetzt. Goethe hingegen ist schon dadurch, daß er der vielleicht größte Lyriker aller Zeiten ist, jener musikalisch-dichterische Geist gleichsam eingeboren. Lieder, wie das an den

Mond: „Füllest wieder Busch und Thal still mit Nebelglanz", oder: „Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll", haben nicht nur einen musikalischen Wohllaut ohne gleichen, sondern sind auch der Stimmung und Empfindung nach, aus der sie geflossen, wahre Musik der Seele, weshalb sie völlig wie diese auf unser Inneres wirken. Eine ähnlich vorwaltend musikalische Stimmung geht durch den ganzen Dichter, ja wir finden sie sogar in seiner Prosa wieder. Es würde zu weit führen, hier in's Einzelne zu gehen. Den höchsten Triumph aber ihrer Verschwisterung feiern Musik und Poesie bei ihm in jener Osternacht, da Orgelklang und Chorgesang mit dem Liede der Engel: „Christ ist erstanden", Faust den Giftbecher von den Lippen reißen:

„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder,
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!" —

Cervantes dürfte, bei seiner vorwaltend epischen Natur, nicht im gleichen Grade wie Goethe zu verdienen scheinen, nächst Shakspeare als der musikalischeste Dichter genannt zu werden. Es ist aber nur jenes epische Element, was uns hier im ersten Augenblick täuscht und die tiefer liegende musikalische Stimmung und Empfindungsweise verdeckt. Treten wir näher heran, so wird jeder Zweifel in dieser Beziehung schwinden. Vorerst erinnern wir an die unzähligen eingestreuten und fast immer ausdrücklich auf Musik berechneten Lieder im Don Quixote, die sich, wie fortlaufende Blumenguirlanden, um Säulen, Nischen und Bogen des phantastischen, halb maurischen, halb christlichen Wunderbaues jener unvergleich-

lichen Dichtung hinziehen. Man denke nur an den musikalischen Ziegenhirten, an den in der Waldeinsamkeit die Klagen seines Herzens in melodischen Tönen ausströmenden Cardenio, an die plötzlich um Mitternacht vor der Schenke erschallende Stimme des Don Louis, deren süße Klänge die Augen seiner erwachenden Geliebten in Thränen überfließen lassen, an den singenden Spiegelritter, an die unvergleichlichen humoristischen Serenaden, die Don Quixote und Altisidora einander bringen u. s. w. — Und wie viel musikalische Stimmung liegt in solchen und anderen Stellen, wie die nachfolgende, deren wir unzähligen im Don Quixote begegnen: „So streifen wir durch die Berge, Wälder und Wiesen, singen hier unsere Scherzlieder, dort unsere Liebesklagen und trinken den flüssigen Krystall der Quellen und der klaren Bäche. Die Eichen bieten uns mit freigiebiger Hand ihre süßen schmackhaften Früchte und die Stümpfe der Korkbäume kunstlose Sitze. Die Weiden geben uns Schatten, die Rosen Wohlgerüche, die ausgedehnten Wiesen tausendfarbige Teppiche, die Luft ihren reinen Hauch; Gesang erheitert uns, Klagen versenken uns in süße Wehmuth, Apollo verleiht die Gabe der Dichtkunst und Amor sehnsüchtige Gedanken!“ — Welches innige Verstehen der Wirkungen der Musik zeigt es, wenn die schöne Dorothea ihren Zuhörern in der Sierra Morena erzählt: „Und wenn mir noch einige Stunden der Muße übrig blieben, so widmete ich sie dem Lesen erbaulicher Bücher, oder auch der Harfe, weil mich die Erfahrung lehrte, daß die Musik das bewegte Gemüth beruhigt und die Lebensgeister erheitert.“ — Unter tausenden

von ähnlichen Zügen sei's noch vergönnt, einen der psychologisch bedeutungsvollsten und poetischesten anzuführen. Bei dem sommernächtlichen Abentheuer, das der Herzog und die Herzogin für ihre Gäste mitten im Walde arrangiren, und das, der ganzen Art nach, mit der es sich vorbereitet, bereits in hohem Grade musikalische Stimmung athmet, heißt es im weiteren Verlaufe: „Bald hörte man kein anderes Geräusch mehr, als die Töne einer lieblichen, wohltönenden Musik. Sancho freute sich sehr darüber und hielt sie für ein günstiges Zeichen. „„Gnädige Frau,"" sagte er zur Herzogin, „„wo Musik ist, da kann es nichts Böses geben."" — „„Eben so wenig, wo Licht und Helle ist,"" antwortete die Herzogin. — „„O!"" erwiderte Sancho, „„das Feuer giebt Licht und die Flammen verbreiten Helle, können uns aber doch verbrennen. Musik dagegen ist immer ein Zeichen von Fröhlichkeit und Jubel."" — „„Das wird sich zeigen,"" sagte Don Quixote, der das Gespräch mit angehört; und er hatte Recht, wie aus dem folgenden Kapitel erhellt." — So rührend auch die erste Bemerkung Sancho's ist, so viel interessanter ist doch die zuletzt gethanene Don Quixote's, die dadurch so bedeutungsvoll wird, daß die Musik, von der hier die Rede ist, wirklich weder ein Zeichen von Fröhlichkeit, noch von Jubel ist, sondern die märchenhafte Erscheinung der verzauberten Dulcinea ankündigen soll. Cervantes bringt hier mit wenigen Worten bis in das innerste Wesen der Tonkunst ein, und es bedarf für den Kundigen keiner weiteren Anführung,

um uns die ganze Tiefe seines musikalischen Verständnisses zu offenbaren.

Und doch giebt es noch einen Dichter, der Goethe und Cervantes an musikalisch-dichterischer Begabung übertrifft. Wir meinen Shakspeare, der also auch in dieser Beziehung der Größeste unter ihnen sein sollte. Alle Stimmungen und Momente im menschlichen Dasein oder in der Welt der Phantasie, die Musik nur irgend auszudrücken und zu erhöhen vermag, hat Shakspeare ausgesprochen oder durch Töne verklären wollen. — Als auf einen mehr unwesentlichen, aber doch immerhin bemerkenswerthen Umstand machen wir vorerst darauf aufmerksam, daß die meisten dramatischen Stoffe, die er sich gewählt, schon an und für sich so viel musikalisches Element in sich tragen, daß sie sich in auffallend häufiger Weise in Operntexte verwandelten. Wir haben einen Othello von Rossini, Capuleti's und Montecchi's von Bellini, einen Sommernachtstraum von Felix Mendelssohn, lustige Weiber von Windsor von Nicolai, einen Benedict und Beatrice von Berlioz, einen Macbeth und Sturm von Taubert, den letzteren auch von Halévy, Musik zu Macbeth von Chelard und Spohr, ein mit Talent von Franz Dingelstedt bearbeitetes und von Flotow componirtes Wintermärchen, eine, denselben Stoff unter dem Namen Hermione behandelnde Oper von Max Bruch, Ouvertüren zu Coriolan, Julius Caesar, Hamlet, Lear u. s. w. von Beethoven, Bülow, Niels Gade, Berlioz und Anderen. Bei

einigen jener Stoffe ist bereits von Shakspare selber die Mitwirkung der Musik in so ergreifender Weise gefordert worden, daß dieselben ein theilweise fast opernhaftes Gepräge tragen. So im Sturm, im Wintermärchen und Sommernachtstraum. An eine allgemeinere Theilnahme der Musik ist außerdem fast in allen Shakspeare'schen Dramen mehr oder weniger gedacht. So im Othello, Hamlet, Macbeth, Lear, Cymbeline, Heinrich VI., Richard II., im Kaufmann von Venedig, Romeo und Julia und den Lustspielen. Nicht weniger häufig wird bei Shakspeare Musik und ihre Wirkungen Gegenstand der Betrachtung und der Rede. Dies alles aber verschwindet noch gegen die wunderbare Stelle im Drama, die Shakspeare fast immer jener Mitwirkung der Tonkunst einräumt, sowie gegen den schwerwiegenden Inhalt jener Gespräche über Musik, während gewöhnlichere Dichter fast immer nur in sehr hergebrachter Weise von Musik zu reden wissen.

Sehen wir uns seine Dramen in Beziehung hierauf einmal ein wenig näher an. Es ist billig, daß wir bei den Königen anfangen. In Richard II. ertönt plötzlich, mitten in dem schmerzvoll grübelnden Monolog, den der von Unglück und eigener Schuld gebeugte lebenssatte König in der Einsamkeit seines Gefängnisses hält, Musik.

König Richard.

— „Hör ich da Musik?
Ha, haltet Zeitmaaß! — Wie so sauer wird
Musik, so süß sonst, wenn die Zeit verletzt
Und das Verhältniß nicht geachtet wird!
So ist's mit der Musik des Menschenlebens.

Hier tadl' ich nun mit zärtlichem Gehör
Verletzte Zeit an einer irren Saite,
Doch für die Eintracht meiner Würd' und Zeit
Hatt' ich kein Ohr, verletztes Maaß zu hören." — —

Dann weiter unten sagt er:

„Wenn die Musik doch schwieg', sie macht mich toll!
Denn hat sie Tollen schon zum Witz geholfen,
In mir, so scheint's, macht sie den Weisen toll.
Und doch, gesegnet sei, wer mir sie bringt!
Denn sie beweist ja Lieb', und die für Richard
Ist fremder Schmuck in dieser Hasser-Welt."

Es würde überflüssig sein, dem Tiefsinn, den wundervollen Gleichnißreden oder den letzten rührenden Bemerkungen, mit welchen der Dichter hier von Musik spricht, noch ein Wort hinzuzufügen. Wir machen nur noch darauf aufmerksam, daß Töne wohl kaum jemals zu einem so bedeutungsvollen Eintritt aufgerufen wurden, wie an dieser Stelle, wo sie einen der philosophischsten Monologe zu unterbrechen, und dessen Gedankengang eine so neue und erschütternde Wendung zu geben bestimmt sind. — Einen nicht weniger wunderbaren Platz räumt Shakspeare der Musik im II. Theile von Heinrich IV. ein. Der sterbende König sagt zu den ihn umgebenden Prinzen und Lords:

König Heinrich.

„Ich bitt' euch, nehmt mich auf und tragt mich fort
In eine andre Kammer: sanft, ich bitte."

(Sie tragen den König in einen inneren Theil des Zimmers und legen ihn auf ein Bett.)

„Laßt keinen Lärm hier machen, lieben Freunde,
Wenn eine dumpfe, günst'ge Hand nicht etwa
Musik will flüstern meinem müden Geist."

Warwick.

„Ruft die Musik her in das andre Zimmer."

König.

„Legt mir die Krone auf mein Kissen hin!"

Wie tief empfunden ist's, wenn der scheidende Geist des sein Leben hindurch unruhvoll um seine Krone kämpfenden Herrschers, im Gegensatze zu jenen Stürmen, endlich nur noch sanfter Töne begehrt, um die nach Ruhe sich sehnende Seele auf unsichtbarer Brücke in den langen Schlaf hinüber zu locken, der zu einem besseren Erwachen, wenn nicht zu einem ewigen Vergessen führt. — Welch' keckem Wortspiel mit musikalischen Ausdrücken begegnen wir, im Contraste zu den angeführten Stellen, in Romeo und Julia:

Tybalt.

„Mercutio, Du harmonirst mit Romeo."

Mercutio.

„Harmonirst? Was? Machst Du uns zu Musikanten? Wenn Du uns zu Musikanten machen willst, so sollst Du auch nichts als Dissonanzen zu hören bekommen. Hier ist mein Fiedelbogen; wart! der soll euch tanzen lehren. Alle Wetter! Ueber das Harmoniren!

Und klingt es nicht, wenn Frau Fluth von Falstaff's Worten sagt: „Die haben nicht mehr Zusammenhang und passen nicht besser zu einander, wie der hundertste Psalm und die Melodie vom grünen Ermel", als habe Shakspeare die moderne italienische Oper und die Zusammenhangslosigkeit von dramatischer Situation

und musikalischem Ausdruck, oder die Mosaik-Arbeit gewisser anderer musikalischer Producte gekannt, in denen das Widersinnigste ganz unvermittelt neben einander gestellt wird? — Hamlet's Rede an Rosenkranz und Güldenstern über das Flötenspiel zeigt uns Shakspeare, wie hundert ähnliche Stellen, auch als einen Kenner musikalischer Technik und anderer Zweige musikalischen Wissens. Wir sehen dabei ganz ab von der hohen, in der musikalischen Gleichnißrede sich offenbarenden Genialität:

Hamlet: „Wollt ihr auf dieser Flöte spielen? Güldenstern: Gnädiger Herr, ich kann nicht. Hamlet: Ich bitte euch. Güldenstern: Glaubt mir, ich kann nicht. Hamlet: Ich ersuche euch darum. Güldenstern: Ich weiß keinen einzigen Griff, gnädiger Herr. Hamlet: Es ist so leicht wie Lügen. Regiert diese Windlöcher mit euren Fingern und der Klappe, gebt der Flöte mit eurem Munde Odem und sie wird die beredteste Musik sprechen. Seht ihr, dies sind die Griffe. Güldenstern: Aber die habe ich eben nicht in meiner Gewalt, um irgend eine Harmonie hervorzubringen; ich besitze die Kunst nicht. Hamlet: Nun, seht ihr, welch' ein nichtswürdiges Ding ihr aus mir macht? Ihr wollt auf mir spielen, ihr wollt in das Herz meines Geheimnisses dringen, ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum Gipfel meiner Stimme hinauf prüfen: und in dem kleinen Instrumente hier ist viel Musik, eine vortreffliche Stimme, dennoch könnt ihr es nicht zum Sprechen bringen. Wetter! Denkt ihr, daß ich leichter

zu spielen bin als eine Flöte? Nennt mich, was für ein Instrument ihr wollt, ihr könnt mich zwar verstimmen, aber nicht auf mir spielen!"

Da man wohl sagen kann, der ganze Shakspeare sei mit Musik erfüllt und gesättigt, so würde es zu weit führen, in's Einzelne zu gehen. Ich beschränke mich hier noch auf einige bedeutende Anführungen.

Falstaff sagt von dem mageren Friedensrichter Schaal: „Ein Hoboen-Futteral wär' eine Behausung für ihn, ein Hof." (Hier schimmert abermals eine besondere Kenntniß einzelner Instrumente durch.) Ein andermal sagt Falstaff: „Blitz, ich bin so melancholisch, wie ein Brummkater, oder wie ein Zeiselbär. Prinz Heinrich: Oder wie ein alter Löwe, oder die Laute eines Verliebten. Falstaff: Ja, oder das Geschnarre eines Lincolner Dudelsacks." — Ein Beweis, daß Shakspeare keine geringere Abneigung, wie wir alle, gegen Jahrmarkts- oder Leierkastenmusik empfand, bei der mich, für mein Theil wenigstens, schon häufig „der Menschheit ganzer Jammer" anfassen wollte. — Wundervoll übermüthig geberden sich Gesang und Musik in „Was ihr wollt", bei der Scene, in welcher die zechenden Junker und der Narr alle Ohren zur Verzweiflung bringen. Junker Tobias: „Sollen wir die Nachteule mit einem Kanon aufstören, der einem Leinweber drei Seelen aus dem Leibe haspeln könnte?" Junker Christoph: „Ja, wenn ihr mich lieb habt, so thut das. Ich bin wie der Teufel auf einen Kanon." — Und weiter unten: Malvolio: „Seid ihr toll, ihr Herren, oder was seid ihr? Habt ihr keine

Scham oder Schande, daß ihr so spät in der Nacht wie Zahnbrecher schreit? Wollt ihr des gnädigen Fräuleins Haus zur Schenke machen, daß ihr eure Schuhflickermelodien mit so unbarmherziger Stimme herausquäkt? Könnt ihr weder Maaß noch Ziel halten? Junker Tobias: Wir haben bei unserem Singen recht gut Maaß gehalten. Geht zum Kuckuck!" — Aber auch eine erhabene Stelle hat Shakspeare in eben demselben „Was ihr wollt" der Musik angewiesen. Nie wohl ist ihre innige Verwandtschaft mit allem, was Liebe und verliebte Melancholie heißt, rührender geschildert worden, als wenn der Herzog zu seinen Musikanten sagt:

„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! gebt mir volles Maaß! daß so
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. —
Die Weise noch einmal! — Sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
Und Düfte stiehlt und giebt."

Oder:

„Macht mir Musik! — —
Das alte schlichte Lied von gestern Abend!
Mich dünkt, es linderte den Gram mir sehr,
Mehr als gesuchte Wort' und luft'ge Weisen
Aus dieser raschen, wirbelfüß'gen Zeit."

Eine sehr bedeutende Stelle hat die Musik in König Cymbeline. Der ungeheuerliche Cloten sagt zu den Musikanten, die der schönen Imogen ein Ständchen bringen sollen: „Na kommt, stimmt! Wenn ihr mit eurer Fingerei bei ihr durchdringen könnt, gut. — Erst ein vortreffliches, gut gespieltes Ding, nachher ein wunder-

bar süßer Gesang, mit erstaunlichen übermäßigen Worten dazu. — Dann mag sie sich's überlegen." — Nun folgt das reizende von Franz Schubert componirte Lied: „Horch die Lerch' am Himmelsthor singt hell." — Darauf wieder Cloten: „So, nun fort; wenn dies durchdringt, werde ich eure Musik um so besser beachten; wo nicht, so ist ein Fehler an ihren Ohren, den Roßhaare, Darmsaiten und die Stimmen von Hämmlingen noch dazu nicht bessern können." — Fidelio's Tod wird durch feierliche Musik aus der Höhle des Bellarius angekündigt. Später wollen die beiden königlichen Jünglinge dem schönen Entschlafenen ein Requiem singen:

Arviragus.

„Und laß uns, Polydor, sind uns're Stimmen
Gleich männlich rauh schon, ihm das Grablied singen.

Guiderius.

Ich kann nicht singen, weinend sprech' ich's mit,
Denn Töne, die durch Schmerz verstimmt, sind schlimmer
Als Priesterlug im Tempel."

Die dem Posthumus erscheinenden Geister kündigen sich ebenfalls durch „feierliche Musik" an und lassen dann den Wechselgesang ertönen. — Im Lear läßt Cordelia den wiedergefundenen Vater durch sanfte Töne wecken, weil's der Arzt so verordnet, um „den großen Riß des schwer gekränkten Geistes, der Sinne rauhen Mißklang" wieder rein zu stimmen. Im Othello haucht Desdemona ihre bangen Ahnungen in dem Liede „von der Weide" aus, das ihrer Mutter Mädchen sang, als ihr Schatz sie verließ. Das Lied war „ein altes Ding, doch paßt es für ihr Leid; sie starb, indem sie's sang.

Mir kommt das Lied heut Nacht nicht aus dem Sinn." Im Macbeth sind die drei Hexen-Scenen von Musik und Tanz begleitet. Die Reihe der Könige, die als Vision vor Macbeth's Blicken vorüberziehen, läßt Shakspeare durch „Oboen" begleiten, wodurch er offenbar nur sagen will, daß hier allein der weiche vergeistigte Ton der Holz-Blas-Instrumente von ihm gewünscht wird. Es ist häufig überhaupt sehr charakteristisch, wie treffend Shakspeare, in solchen bei ihm vorkommenden einfachen Angaben von Instrumenten, die Situation kennzeichnet. So sind bei dem Banquet, das Wolsey dem König und der schönen Anna Bullen giebt und bei welchem Scherz, Liebe und Zärtlichkeit eine so große Rolle spielen, abermals „Oboen" vorgeschrieben. Bei großen Staats-Actionen hingegen, bei Aufzügen und dergleichen, bei feierlichem Auftreten von Feldherren und Königen finden wir regelmäßig „Trompeten", oder „ein Trompetenstoß" u. s. w. Im Hamlet sagt Polonius zu Reinhold, den er an seinen Sohn Laertes sendet: „Und daß er die Musik mir fleißig treibt". Töne verklären den rührenden Wahnsinn Opheliens, und etwas musikalischeres, als die Schilderung ihres Todes im Flusse, ist kaum denkbar:

„Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit, und trugen sie,
Sirenen gleich, ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt es nicht,

Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod."

Bedeutend ist auch die Weise, in der in „der Widerspenst'gen Zähmung" von Musik die Rede ist:

Hortensio.

„Zankſücht'ger Schulgelehrter: Immer war
Die göttliche Musik die Herrscherin:
Drum steht zurück und gönnet mir den Vorzug;
Und wenn wir eine Stunde musicirt,
Soll' euer Lesen gleiche Muse finden."

Lucentio.

„Ihr widersinniger Tropf, der nicht begriff,
Zu welchem Zweck Musik uns ward gegeben:
Ist's nicht, der Menschen Seele zu erfrischen
Nach ernstem Studium und der Arbeit Müh'?
Deßhalb vergönnt, daß wir philosophiren
Und ruh'n wir aus, dann mögt ihr musiciren."

In „Viel Lärmen um Nichts" sagt Benedict, während Balthasar musicirt: „Nun, divina Musica! Jetzt ist seine Seele in Verzückung! Ist es nicht seltsam, daß Schafdärme die Seele aus eines Menschen Leibe ziehn können? Nun, im Ernst, eine Hornmusik wäre mir lieber." Und als darauf der Narr gesungen und von den Anderen mit Lob überschüttet worden, bricht Benedict in einen Ausruf aus, in den man jetzt zuweilen in Dilettantenkreisen ausbrechen möchte: „Wär's ein Hund gewesen, der so geheult hätte, sie hätten ihn aufgehängt!" — In „Wie es Euch gefällt", wo Lied an Lied sich reiht, sagt Jaques, der Sonderling, zu Amiens, der gesungen hat: „Mehr, mehr, ich bitte dich, mehr!" Amiens: „Es

würd' euch melancholisch machen, Monsieur Jaques." Jaques: „Mehr, ich bitte dich, mehr. Ich sauge Melancholie aus einem Liede, wie ein Wiesel Eier saugt." Ein andermal sagt derselbe Jaques: „Ich habe weder des Gelehrten Melancholie, die Nacheiferung ist, noch die des Musikers, die fantastisch ist." Der singende Page ebendaselbst sagt: „Sollen wir frisch daran, ohne uns zu räuspern, oder zu sagen, daß wir heiser sind, womit man immer einer schlechten Stimme die Vorrede hält?" — Nur noch im flüchtigsten Vorübergehn erinnern wir an den Sommernachtstraum und seine Elfenreigen, die unser Mendelssohn, ebenso zart wie geistvoll, musikalisch wiederdichtete, an das Wintermärchen und die Lieder des Gauners Autolycus, die Schäfer-Reigen und das von Musik begleitete Erwachen des Wunderbildes der Hermione zum Leben; sowie an die hundertfache Mitwirkung der Musik im Sturm, von dem Shakspeare selber wohl das Bezeichnendste sagt, wenn Caliban ausruft: „Die Insel ist voll Töne und süßer Lieder. Mir klimpern manchmal viel tausend helle Instrument' um's Ohr, und manche Stimmen, die mich, wenn ich nach langem Schlaf erst aufgewacht, zum Schlafen wieder bringen." — Endlich kann ich eine Aeußerung Shakspeare's nicht unterdrücken, die, wenn auch nicht allzu schmeichelhaft für uns Musiker, doch jedenfalls zeigt, daß der große Dichter unseres Gleichen gekannt. Im ersten Theil von Heinrich IV. sagt Percy zu seiner Gattin, indem er den wetterwendischen und capricieusen Glendower scherzhaft entschuldigen will:

„Und's ist kein Wunder, daß er launisch ist,
Mein Seel', er ist ein guter Musikant!"

worauf ihm die Lady erwidert:

„Dann müsset Ihr sehr musikalisch sein,
Weil Euch die Launen ganz regieren." —

Doch es sei genug; wir müßten ein Buch füllen, wenn wir so fortfahren wollten! So viel, darf ich hoffen, muß Ihnen allen schon klar geworden sein, daß sich mit Shakspeare weder in jenem inneren Tönen des Herzens, noch was tiefes Verstehen und Empfinden der Wirkungen und der Bedeutung der Musik anbetrifft, noch endlich auch an ganz bestimmtem musikalischen Wissen und praktisch dahin gehörigen Kenntnissen irgend ein anderer Dichter zu vergleichen vermag. Dies ist um so bedeutender, als zu Shakspeare's Zeiten die Tonkunst sowohl überhaupt, wie besonders in England noch sehr zurück war und sich entweder auf, vom großen Publikum sehr abgeschiedene Gebiete beschränkte, oder allein im Volksliede existirte. Dazu kommt noch, daß die Engländer eines der unmusikalischesten und in der Tonkunst unproduktivsten Völker Europa's sind. —

Die hervorragendste musikalische Persönlichkeit unter den Zeitgenossen und Landsleuten Shakspeare's war William Bird (1546—1623), Componist und Organist unter der Königin Elisabeth von England, der eine Reihe, für die damalige Zeit contrapunktisch höchst gelehrter, für uns aber nicht mehr genießbarer Messen, Graduale und Madrigale geschrieben hat. Ich glaube nicht, daß diese noch steife und völlig in ein System

verknöcherte Musik Shakspeare, wenn er überhaupt von ihr Notiz nahm, einen hohen Begriff von der Musik als Kunst beibringen konnte. Mehr Einfluß scheint ein damals in England ziemlich verbreitetes Virtuosenthum auf ihn ausgeübt zu haben, wie das dritte seiner Sonette beweist, in welchem er des Lautenschlägers Dowland, 1562—1615, rühmlichst gedenkt. Wir wissen außer von Dowland noch von einem John Jenkins aus der Grafschaft Kent, 1592—1678, Virtuose auf der Gamba und Kniegeige, und einem John Bull, 1563—1622, wahrscheinlich Organist in Oxford. In England mir mitgetheilte, unzweifelhaft echte Compositionen, die fast ganz unbekannt gebliebene Zeitgenossen Shakspeare's zu einigen Liedern in dessen Stücken geschrieben, waren mir ebenfalls nur ein Beweis, wie wenig die Musik im 16. Jahrhundert in England noch besagen wollte.

Der Dichter hat also nur vermöge der Zauberkraft poetischer Divination so tief schöpfen und bis in das Herz einer Kunst dringen können, die ihm erst in ihren Anfängen bekannt war. Aber das ist ja eben das Wunderbare aller dichterischen Divination, daß es für sie nur eines geringen Anlasses oder Anhaltes bedarf, um die Dinge bei der Wurzel zu fassen. Und in dieser Beziehung darf ich nicht zu erwähnen vergessen, daß ihm allerdings das altenglische Volkslied, das, wie das Volkslied überhaupt, das wirkliche Gemüthsleben der Nation aussprach, einen solchen Anhalt gegeben. Deuten darauf doch verschiedene der bereits von mir angeführten Stellen, in denen er gekünstelte und geschraubte Musik verurtheilt

und dafür die alten einfachen Weisen, die zum Herzen dringen, rühmt. —

Und so sei es mir denn schließlich noch erlaubt, mit einigen wenigen Anführungen aus dem Kaufmann von Venedig zu endigen, dem vielleicht musikalischsten aller Dramen Shakspeare's.

Bassanio soll unter den drei Kästchen wählen, von denen nur eines das Bild der Geliebten enthält und ihren Besitz gewährt. Porzia, um deren Geschick es sich dabei handelt und die den geliebten Wähler zum richtigen Kästchen leiten möchte, sagt:

„Laßt nun Musik ertönen, weil er wählt!
So, wenn er fehl trifft, end' er, Schwänen gleich,
Hinsterbend in Musik. — Er kann gewinnen,
Und was ist dann Musik? Dann ist Musik
Wie Paukenklang, wenn sich ein treues Volk
Dem neugekrönten Fürsten neigt; ganz so
Wie jene süßen Tön' in erster Frühe,
Die in des Bräut'gams schlummernd Ohr sich schleichen
Und ihn zur Hochzeit laden."

Die letzten Scenen dieses wunderbaren Schauspiels enthalten weit mehr Musik noch durch die Situation und das, was von den Wirkungen dieser Kunst gesagt wird, als durch ihr an mehreren Stellen vorgeschriebenes Hineinklingen in den Dialog. Man muß jene Scenen in ihrem Zusammenhang lesen, wenn man hiervon und von dem tief musikalischen Gemüth Shakspeare's eine ausreichende Vorstellung erhalten will. Hier können wir blos andeuten:

Lorenzo.

„Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht,
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm, Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den Du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören. —

Jessica.

Nie macht die liebliche Musik mich lustig.

Lorenzo.

Der Grund ist, Eure Geister sind gespannt.
Bemerkt nur eine wilde, flücht'ge Heerde,
Der ungezähmten jungen Füllen Schaar;
Sie machen Sprünge, blöken, wiehern laut,
Wie ihres Blutes heiße Art sie treibt.
Doch schallt nur die Trompete, oder trifft
Sonst eine Weise der Musik ihr Ohr,
So seht Ihr, wie sie miteinander stehn,
Ihr wildes Auge schaut mit Sittsamkeit
Durch süße Macht der Töne. Drum lehrt der Dichter,
Gelenkt hab' Orpheus Bäume, Felsen, Fluthen,
Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wuth,
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt."

In derselben Mondscheinnacht treten Porzia und Nerissa auf:

Porzia.

„Horch, Musik!

Neriſſa.

Es ſind die Muſikanten Eures Hauſes.

Porzia.

Ich ſehe, nichts iſt ohne Rückſicht gut:
Mich dünkt, ſie klingt viel ſchöner als bei Tag.

Neriſſa.

Die Stille giebt den Reiz ihr, gnäd'ge Frau.

Porzia.

Die Krähe ſingt ſo lieblich wie die Lerche,
Wenn man auf keine lauſchet, und mir däucht,
Die Nachtigall, wenn ſie bei Tage ſänge,
Wo alle Gänſe ſchnattern, hielt' man ſie
Für keinen beſſern Spielmann als den Spatz.
Wie manches wird durch ſeine Zeit gezeitigt
Zu echtem Preis und zur Vollkommenheit."

Wir ſcheiden von unſerm Dichter, indem wir der berühmten Worte gedenken, der herrlichſten vielleicht, die je über Muſik ausgeſprochen, mit denen Lorenzo ſein Lob der Tonkunſt beſchließt:

„Der Mann, der nicht Muſik hat in ihm ſelbſt,
Den nicht die Eintracht ſüßer Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung ſeines Sinns iſt dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düſter wie der Erebus.
Trau keinem ſolchen! — Horch auf die Muſik!"

VII.

Meyerbeer's Afrikanerin.

(1865.)

Der Meister, dem wir die Hugenotten und den Struensee verdanken, ward der Welt vor nicht viel mehr als einem Jahre durch den Tod entrissen. Aber noch einmal tritt er wie ein Lebender unter uns und redet zur Menge in neuen und doch ihm nur eigenthümlichen Melodien, wie sie uns aus seinem letzten Werke, der Afrikanerin, entgegentönen. — Meyerbeer hatte bereits den Winter von 1863 auf 1864 in Paris zugebracht, um der Inscenesetzung des lange erwarteten Werkes, das jenen geheimnißvollen Titel trägt, beizuwohnen. Mit der bei ihm bekannten Aengstlichkeit überwachte er die Auswahl der geeignetesten und renommirtesten Sänger und Sängerinnen, die Abhaltung hinreichender Proben und die Anfertigung einer blendenden äußern Ausstattung zu dieser seiner letzten großen Oper. Denn, obgleich ein Deutscher von Geburt, war er doch darin ein Franzose, daß es ihm nicht genug schien, das Kind seines Geistes nur *geboren* zu haben. Er glaubte es auch möglichst

vor allen Zufällen schützen zu müssen, die dasselbe bei seinem Eintritt in die Welt bedrohen konnten. Und wenn er in seiner Fürsorge nach dieser Seite hin vielleicht etwas zu weit ging, so wünschen wir doch manchem deutschen Landsmanne nur eine Ader einer solchen Natur, damit er, statt bloßer Hoffnungen auf dereinstigen Nachruhm, sich auch einigen Wohlseins und Lohnes in dieser Zeitlichkeit zu erfreuen hätte.

Seine Afrikanerin sollte ihr sorgsamer Vater nicht mehr selber dem Publikum vorführen; sie ward sein künstlerisches Vermächtniß an die Nachwelt. Aber auch diesen Fall hatte unser Tondichter, mit der Voraussicht des Gründers einer Dynastie, der die von ihm stammende Linie möglichst sicher zu stellen sucht, in seine Berechnungen gezogen. Meister Fétis in Brüssel, eine, als Antiquar auf classisch-musikalischem Gebiete viel gepriesene und für die Pariser darum mit einem besonderen Nimbus umkleidete Autorität, war von Meyerbeer, für den Fall seines Todes, testamentarisch zum Anordner der musikalischen Seite der bevorstehenden Aufführung der Afrikanerin eingesetzt worden. Und so ging denn die Oper Ende April dieses Jahres, von ganz Paris mit nicht minderer Spannung wie ein großes politisches Ereigniß erwartet, in Scene.

Vielleicht verschuldete aber gerade jene eben zu hoch gesteigerte Erwartung, die durch den inzwischen erfolgten Tod des Meisters und durch die Versicherungen, daß derselbe dies Werk für sein gediegenstes erklärt, neue Nahrung erhalten, den, gegen die Wirkung früherer

neuer Opern Meyerbeer's nur mäßigen Erfolg der Afrikanerin in Frankreichs Hauptstadt.

Ehe wir uns hier ein eigenes Urtheil über das uns vorliegende oeuvre posthume gestatten, sei es erlaubt, einen kurzen Rückblick auf Meyerbeer's Stellung in der Tonkunst überhaupt zu werfen.

So weit die Geschichte der Tonkunst zurückreicht, begegnen wir kaum einem zweiten Namen, der sich, wie der Meyerbeer's, schon bei Lebzeiten seines Trägers über alle Zonen unseres Erdballes verbreitet hätte. Meyerbeer'sche Opern werden so gut in Havanna, Mexiko, Newyork und Rio Janeiro, wie in Madrid, London, Petersburg und Calcutta gegeben. Was demnächst das eigentlich musikalische Urtheil der Welt über ihn betrifft, so sehen wir, daß er einerseits die große Menge für sich hat, während wir unter seinen Fachgenossen, so wie unter den gebildeten Dilettanten zwei entgegengesetzten Ansichten begegnen. Die Einen, und unter diesen die Majorität der einer strengen Richtung ihrer Kunst angehörenden Musiker, verdammen ihn gänzlich, die Anderen finden in ihm gerade den Mann, der, mit dem musikalisch Bedeutenden, das Gefällige, Effectvolle und den Sinnen Schmeichelnde zu vereinigen wisse. Die Franzosen besonders wähnen, daß es ihm gelungen sei, mit deutschem Ernst und deutscher Tiefe französische Beweglichkeit und Rhythmik und italienischen Melodienreiz zu verbinden. Wir glauben sagen zu dürfen, daß hier das Wahre, wie so oft, in der Mitte liegt. Meyerbeer ist weder der große unsterbliche Meister, zu welchem ihn seine begeisterten Verehrer machen

möchten, noch der nur jüdisch berechnende Eklektiker, den seine Gegner in ihm finden, der das Seinige nimmt und sich aneignet, wo immer es ihm bequem ist, wenn nur Effecte beim großen Haufen damit erzielt werden. Ein Mann, dessen Name den Erdball umspannt, ein Mann, der bei den entgegengesetztesten Nationen und unter deren hervorragendsten Geistern dieselbe Anerkennung gefunden, ein Mann endlich, dessen Werke die Feuerprobe der Zeit schon insoweit bestanden haben, daß sich z. B. seine Opern „Robert der Teufel" und „die Hugenotten" über ein Menschenalter auf allen Bühnen erhalten, kann nicht ausschließlich jener niedrige Schmeichler einer blöden Menge und ein Speculant auf ihre Schwächen sein, dessen Herrschaft, wie die Kunstgeschichte lehrt, immer nur eine oberflächliche und flüchtig vorüberrauschende ist. Auf der anderen Seite aber kann ein Tonschöpfer, dessen Opern fast ebensosehr durch den Aufwand aller decorativen Pracht und aller Mittel des Maschinisten, wie durch die mit Raffinement ausgesuchten und dramatisch zugespitzten Stoffe und Texte wirken, unmöglich zu den classischen Meistern zählen, deren keuscher Genius sich von solchen künstlerischen Vorwürfen mit Antipathie abgewendet haben, oder wenigstens an ihnen nicht zur Entwickelung gekommen sein würde. Bleiben wir also nach beiden Seiten hin gerecht. Wir werden dann nicht läugnen können, daß Meyerbeer ein Tondichter von eminenter natürlicher Begabung und von nach vielen Seiten hin gründlichem musikalischem Wissen, zugleich aber auch ein Mann von feiner und seltener allgemeiner Bildung war, der jedoch dabei nicht

jene Strenge gegen sich selber und seine Arbeiten zu entwickeln stark genug war, aus der allein erst der ganze vollendete Künstler und das classische Kunstwerk hervorzugehen vermögen. So ist es denn gekommen, daß wir uns einerseits von dem unwidersprechlichen Ausdruck seines großen, besonderen Talentes fortgerissen, dann aber wieder von dessen Ermattung auf halbem Wege und den Versuchen, auf eine weniger mühevolle Weise, wie seine classischen Vorgänger, die Krone der Unsterblichkeit zu erringen, abgestoßen, ja verletzt fühlen. Hätte Meyerbeer die Theorie seiner Kunst nach allen Seiten hin mit der Gründlichkeit studirt und mit der Genialität aufgefaßt, wie er dies z. B. mit der Instrumentirung gethan, obgleich er auch hier dem Effect zu Liebe noch übertreibt, so würden wir ihn wahrscheinlich zu unseren Classikern im besten Sinne des Wortes zählen dürfen. So aber waltete in ihm ein Geist, der ihm den Wunsch unwiderstehlich werden ließ, seinen Ruhm, mit Ueberspringung weit aussehender mühsamer Studien, die besonders im Punkte musikalischer Formenlehre und einheitlichen Styls noch zu absolviren waren, bei Lebzeiten schon zu pflücken, und so verfiel er endlich auf jenes von Goethe Gesagte:

> Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
> Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.

Demungeachtet war der Respect vor dem Großen und Bedeutenden in der Kunst, und wohl auch vor der Verantwortung, die ihm das eigene bedeutende Talent auferlegte, immer noch groß genug, um ihn nicht völlig zum Diener der Menge oder eines Zeitge-

schmackes werden zu lassen, ja ihn sogar in dem bedeutendsten seiner Werke, den Hugenotten, wo er mehr wie irgendwo sonst seine Kraft in ernstem Sinne concentrirt, sich fast zu jener kühnen Höhe erheben zu lassen, auf welcher der wahre Genius zu verweilen pflegt. Auch dazu blieb er noch stark genug, aus sich selber, trotz aller Anleihen bei den Stilen und Meistern verschiedener Nationen, eine Individualität zu entwickeln, die eben Meyerbeer heißt und weder vor ihm dagewesen ist, noch nach ihm anders, als höchstens in der Form blos sklavischer Ausbeutung seiner Manier, wieder erstehen wird. Aus allem geht hervor, daß der Zwiespalt, der sich im Publikum seinethalb aufthat, auch in ihm selbst vorhanden war, und daß er sein Leben lang die unmögliche Aufgabe zu lösen suchte, zugleich den Anforderungen des ernsten Freundes der Tonkunst und dem Begehren des lauten Marktes zu genügen. Dies ist allerdings in einem unendlich höheren Sinne einem Mozart und in der Malerei einem Raphael gelungen, aber eben ganz unbewußt und ohne besondere dahin zielende Absicht gelungen, indem sie dabei eigentlich nur den ernsten Willen hatten, der Kunst in ihren strengsten Anforderungen gerecht zu werden. Bei Meyerbeer hatte jenes Streben die Folge, daß er zwar nie völlig zu der Flachheit der französischen oder italienischen Modecomponisten seiner Zeit herabsank, aber ebenso wenig sich dauernd über sie zu erheben vermochte. Dagegen verdanken wir seinem poetisch und geistvoll entwickelten Gefühl für große Momente im geschichtlichen Dasein der Nationen die Erwei-

terung des Gebietes der Oper nach dieser Seite hin. Eigentlich historische Opern hat es — wenn wir den Cortez des Spontini, oder die doch mehr landschaftlich und lokal, als historisch gefärbten Opern Tell von Rossini und die Stumme von Portici von Auber ausnehmen, vor Meyerbeer nicht gegeben. Eher möchte noch Gluck, als der Vater auch dieser Richtung, in seiner Iphigenie auf Tauris zu nennen sein, wo der Gegensatz des classischen Griechenthums und der barbarischen Scythennatur in unvergänglich ergreifender Wahrheit gezeichnet worden.

Doch finden wir im Ganzen auch hier immer noch mehr Gestalten von einem allgemeingiltigen menschlichen Gattungsgepräge, als Charaktere und eine Volksmenge, deren Leidenschaften durch eine besondere geschichtliche Epoche individuell gefärbt wären. Erst Meyerbeer wagte es, uns den religiösen und politischen Fanatismus Einzelner oder der Massen mit dem ganz individuellen Gepräge eines bestimmten Zeitalters vorzuführen. Auch in dieser Beziehung sind die Hugenotten der Gipfel seines Schaffens. Mönchische Wuth und eine durch sie bis zum Wahnsinn aufgestachelte Menge, der kühne, gottesstarke Trotz der Hugenotten, endlich die noch tiefere Verinnerlichung jener Gegensätze in dem katholischen St. Bris auf der einen und dem lutherischen Marcel auf der anderen Seite, sind Erweiterungen der Ausdrucksfähigkeit dramatischer Musik. Wie genial zeichnet der Tondichter, neben diesen Elementen, den schlüpfrigen, intriganten und üppigen Hof einer Margarethe von Valois, und wie glänzend heben sich auf diesem reinen Hinter-

grunde die Gestalten der beiden Liebenden, Valentinens und Raouls ab, ohne daß beide doch aufhörten, ebenfalls Kinder des dargestellten Zeitalters und ihrer Nation zu sein. Aehnliches gelang Meyerbeer in seinem Struensee, den wir nächst den Hugenotten für seine gelungenste Schöpfung erklären möchten. In beiden Werken erhob er sich weit über „Robert den Teufel", in welchem wir ihn fast noch ganz unter dem Einflusse jener Epoche französischer Hyperromantik erblicken, als deren Gipfel Victor Hugo zu bezeichnen ist, während er zugleich noch mit der modernen italienischen Schule liebäugelt, aus welcher sein Crociato und seine Emma di Resburgo hervorgegangen waren. In den Hugenotten und Struensee dagegen ward der deutsche Theil seiner Bildung und Anlage in ihm lebendig, mittelst dessen und einem strengeren Wollen beim Arbeiten es ihm gelang, das, was beiden Schöpfungen, trotz ihrer Ueberlegenheit in dieser Beziehung über den Propheten und Robert, noch an formaler Durchbildung gebricht, durch eine einheitliche Stimmung zu ersetzen, so daß wir hier fast den Eindruck empfangen, vollendeten, d. h. classischen Kunstwerken gegenüberzustehen. Leider behauptete sich Meyerbeer in seinem nächsten Werke, dem Propheten, nicht auf dieser Höhe, noch weniger aber that er einen weiteren Schritt dem Gipfel zu, der schon nicht mehr fern. Wir begegnen im Propheten wieder jenem Mischmasch von Stilproben, dessen wir schon beim Robert gedachten, nur hier noch toller und bunter durcheinandergewürfelt, da mitunter auf ein Stückchen Recitativ à la Gluck eine

italienische Cantilene à la Bellini und Donizetti oder eine halsbrecherische Cadenz französischer Manier und auf diese wieder ein rhythmisch bizarr und barock gestaltetes Motiv in Meyerbeer's eigenster Weise folgt. Eine solche Mosaiktafel hat neben der Zerstörung der einem Kunstwerke unentbehrlichen Einheit der Stimmung auch die Vernichtung aller organischen und formalen Gliederung der Motive zur Folge, die entweder schon im Keime erstickt werden, oder mitten in ihrer Entwickelung verkrüppeln. Dennoch enthält auch der Prophet noch ganze Scenen, die ein abermaliges glänzendes Zeugniß für Meyerbeer's musikalische Darstellungskraft geschichtlicher oder wenigstens durch einen bestimmten historischen Hintergrund poetisch gefärbter dramatischer Situationen ablegen. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die gewaltige Scene im Dom zu Münster, mit dem Krönungszuge beginnend bis zu deren Actschlusse u. s. w. u. s. w.

Wir müßten, um vollständig zu sein, vielleicht hier auch noch der auf anderen Gebieten sich bewegenden Opern Meyerbeer's, z. B. des Feldlagers in Schlesien, des Nordsterns (zum Theil dem vorigen entnommen) und der Wallfahrt nach Ploermel gedenken. Wenn aber auch in den beiden erstgenannten jener historische Zug Meyerbeer's hervortritt, so stehen sie doch in anderer Beziehung zu weit hinter seinen besprochenen größeren Arbeiten zurück, um hier als gleichberechtigt angeführt zu werden.

Mehr muß es uns interessiren, zu erfahren, in welchem Verhältniß zu den Mittelpunkten der schöpferischen Thätigkeit Meyerbeer's, zu Robert, den Hugenotten und

dem Propheten, das letzte große Werk verwandter Gattung, seine Afrikanerin steht. Die Frage, ob diese Oper nach oder vor dem Propheten entstanden, kann uns dabei nur als eine secundäre berühren, da sie an dem Werthe oder Unwerthe des Werkes nichts ändern würde.

Nach der gründlichen Bekanntschaft mit der Partitur der neuen Oper fassen wir unser Urtheil im Allgemeinen dahin zusammen, daß sie, bezüglich Einheit der Stimmung und formaler Abrundung, den Propheten übertrifft, in dieser Beziehung also mehr den Hugenotten, wie jenem gleicht. Wir würden hiernach hinsichtlich ihrer Entstehungszeit darauf schließen, daß dieselbe vor dem Propheten anzunehmen sei, wenn nicht dieser wiederum einen größeren Reichthum in der Erfindung neuer und origineller Motive erkennen ließe, den wir doch eher von dem jüngeren, als von dem älteren Manne erwarten. Demungeachtet möchten wir im Ganzen genommen der Afrikanerin einen höheren Platz unter den Arbeiten Meyerbeer's anweisen, als dem Propheten. Es waltet darin ein größerer künstlerischer Ernst, der sich auch in dem fließenderen und einfacheren Fortgange der Composition zeigt, und vor allem werden wir nicht, wie im Propheten so vielfach, von zehn zu zehn Takten aus einem Stil und einer Manier in die andere gequält oder durch den Wechsel embryonenhaft bleibender Motive um alle künstlerische Entwickelung gebracht. Und wenn wir auch in Beziehung auf Erfindung neuer Motive nicht einem solchem Reichthum begegnen wie in den Hugenotten oder dem Robert, so haben dafür in der Afrikanerin einzelne

dieser Motive einen, wir möchten sagen concentrirten Werth, der ihnen, da sie gerade die dramatischen Höhenpunkte musikalisch bezeichnen, eine um so größere Wirkung verleiht.

Gehen wir, nach diesen allgemeinen Andeutungen, zu einer Beurtheilung des Werkes im Einzelnen und, ehe dies geschieht, zu einer kurzen Besprechung seines Stoffes und der Behandlung desselben durch Scribe über, ohne dessen Namen Meyerbeer sich nun einmal auf keinen Operntext einließ.

Der erste Act beginnt gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts im Rathssaal der Admiralität zu Lissabon. Ines, die Tochter des Admirals, wundert sich gegen ihre Begleiterin darüber, daß ihr Vater sie in das Staatsgemach beordert habe; es müsse sich um Wichtiges handeln. Vielleicht sei Nachricht von der Flotte des Bartholomäus Diaz eingelaufen, welcher sich Vasco de Gama, ihr Geliebter, zur Auffindung eines Seeweges nach dem geahnten Indien angeschlossen. Immer noch schweben ihr die Töne des Liedes vor, mit welchem ihr der Traute, den letzten Abend vor seiner Abreise, unter ihren Fenstern ein Lebewohl zugesungen. In solchen Träumereien wird sie von ihrem Vater, dem Admiral, unterbrochen, der ihre Liebe zu Vasco, als zu einem Abenteurer, verdammt und ihr eröffnet, daß er sie, behufs Verwirklichung seiner hochfliegenden Pläne, mit Don Pedro, dem Präsidenten des Staatsrathes, zu vermählen beabsichtige. — Ihr Widerspruch verstummt, da Don Pedro mit der Mittheilung eintritt, daß des Bartholomäus Diaz Expe-

dition mit dem Untergange seiner Schiffe und Mannschaft geendigt. Ines nennt verzweiflungsvoll den Namen Vasco de Gama und verräth dadurch der Eifersucht des Don Pedro ihre Liebe zu dem Vermißten. Der portugiesische Staatsrath, an seiner Spitze Don Alvar, der Großinquisitor und acht Bischöfe, tritt ein. Don Pedro theilt der Versammlung im Auftrage des Königs Emanuel mit, daß eine Expedition ausgerüstet werden solle, um Spuren des untergegangenen Geschwaders des Diaz aufzufinden. Don Alvar erklärt dies für verlorene Mühe, da ein junger Offizier, der sich gerettet und eben angelangt sei, den völligen Untergang des kühnen Seehelden und seiner Flotte durch Stürme am Cap der guten Hoffnung berichte. Der junge Offizier, der niemand anders ist als Vasco de Gama, wird vorgelassen. Er schließt seinen Bericht mit der Versicherung, daß alle Schreckniſſe, die er erlebt, ihn nicht vor neuen Versuchen, den Weg nach den im Osten geahnten Ländern zu finden, zurückbeben ließen und bittet den Staatsrath, ihm dazu die Mittel zu gewähren. Die Meinungen in der Versammlung sind getheilt. Die fanatischen Priester, denen jede Erweiterung des Geisteshorizontes der Menschheit verhaßt, erklären den Untergang des Diaz für ein Gottesgericht und Vasco für einen verblendeten Schwärmer. Ein Theil der Edelleute und der Admiralität stellt sich auf Vasco's Seite. Vasco bittet, man möge ihm, ehe man sich entscheide, den thatsächlichen Beweis zu führen erlauben, daß er kein Träumer und daß seine Voraussetzung von fernen Ländern im Osten des Caps der guten

Hoffnung keine Hirngespinnste seien. Auf seinen Wink treten Selica, eine Königstochter des fernen Madagascar, und Nelusco, einer der Häuptlinge ihres Volkes, ein. Beide wurden durch einen Sturm in die Nähe des Caps verschlagen und bei dieser Gelegenheit von Vasco gefangen, der in ihnen die Bestätigung seiner Ahnungen begrüßte und sie als seine Sklaven mit nach Europa führte. Trotzdem entscheidet sich die Versammlung nach stürmischer Berathung, in der besonders die Priester und Pedro, der den Vasco als seinen Nebenbuhler haßt, den Ausschlag geben, gegen den jungen Seehelden. Pedro verkündet ihm mit Hohn, daß der Staatsrath seine Vorschläge als Wahnwitz zurückweise. Vasco, entrüstet und beleidigt, nennt Columbus, den die Weisen seiner Zeit ebenso verächtlich behandelt und der vor der Geschichte doch Recht behalten. Auch über den hier versammelten Staatsrath werde die Welt einst richten. Don Pedro ergreift diese Gelegenheit, um den Tod des jungen Verwegenen zu fordern, der es wage, die höchste Behörde im Königreiche zu beschimpfen. Man ist ganz seiner Meinung, doch gelingt es der kleinen Partei, die Antheil an ihm nimmt, dies Urtheil auf ewige Kerkerhaft zu mildern, welchem Beschluß der von Vasco gereizte Großinquisitor noch seinen Bannfluch hinzufügt.

Der zweite Act führt uns in das Gefängniß der Inquisition zu Lissabon. Vasco, hier eingekerkert, sieht im Traume die Länder seiner Sehnsucht vor sich aufgethan. Selica, die ihn liebt und seinen Schlaf belauscht, vernimmt zu ihrem Entsetzen, daß er bereits eine Andere,

daß er Ines liebt und durch den Ruhm seiner Entdeckungen die Geliebte, allen Hindernissen zum Trotz, zu erringen hofft. Doch sie drängt, da sie ihn über den Schmerz der Trennung von der Theuren klagen hört, alles Mitleid mit sich selber zurück und lullt den Schlafenden, dem sie Kühlung zufächelt, durch ihren Gesang wieder zu sanfterer Ruhe ein. Unterdeß ist Nelusco, der die Anwesenheit Selica's nicht bemerkt, eingetreten, um Vasco zu tödten. Es dünkt ihm ein Schimpf, daß die große Königin seines Volkes die Sklavin des hier eingekerkerten Weißen bleiben soll. Selica wirft sich zwischen Nelusco's gezückten Dolch und den schlafenden Vasco. Sie will den Wilden zurückhalten, er aber, getrieben von unbewußter Eifersucht, Haß gegen den Europäer, der Selica und ihm die Freiheit geraubt, und von dem dunkeln Gefühl, daß gerade dieser nimmer im Geiste von seinen Plänen ablassende Mann seinem Vaterlande am gefährlichsten, will sich abermals auf ihn stürzen. Ueber seinem Ringen mit Selica erwacht Vasco. Selica weiß ihn glücklich über die Situation zu täuschen. Nelusco schleicht sich davon, während sie Vasco's Studien vor einer Seekarte, unbemerkt von ihm, folgt, bei denen er sich bemüht, einen Weg um das Cap zu finden. Sie lehnt sich über seine Schulter und zeichnet eine andere Linie auf die Karte. Vasco geräth in freudige Bestürzung und vernimmt nun von ihr, die in ihrer Liebe zu ihm ihr bisheriges Schweigen bricht, Kunde über ihr Land und über den Seeweg, auf welchem dahin zu gelangen. Sein Selica feurig dargebrachter Dank wird durch den Eintritt Don Pedro's

und der Donna Ines in den Kerker unterbrochen. Ines verkündet ihm Freiheit, die sie durch ihren Vater und Don Pedro für ihn erwirkt. Ihre Berufung auf den letzteren befremdet Vasco, nicht weniger ihre Kälte gegen ihn. Er erräth, daß die Anwesenheit Selica's in seinem Kerker die Geliebte mit einem für ihn entehrenden Verdacht erfülle, und versichert, daß er zu ihr in keiner andern Beziehung als der des Herrn zur Dienerin stehe. Um ihr dies zu beweisen, bietet er ihr Selica und Nelusco zum Geschenk an. „O Grausamkeit!" ruft Ines aus. Vasco dringt vergeblich in sie, sich zu erklären, und erfährt endlich von Pedro, daß Ines dessen Gattin. Es wird ihm nun auch deutlich, daß man Ines über ihn getäuscht. Sie bestätigt dies und erklärt, daß man ihr nur die Wahl gelassen, ihn, den „Ungetreuen", den sie trotzdem immer noch geliebt, sterben zu sehen, oder Pedro die Hand zu reichen. Dem allen fügt Pedro noch, den Unglücklichen ganz zu zerschmettern, die Mittheilung hinzu, daß ihm König Emanuel die Führung einer Flotte anvertraut, um die von Diaz begonnenen Entdeckungen, die in Vasco's Händen doch nur verloren gewesen sein würden, zu Ende zu führen. „Ha!" ruft Vasco aus, „und dabei wollt ihr Euch meiner Karten und Pläne bedienen, die ich Euch arglos vor der Abstimmung im Staatsrath überlieferte." Pedro versichert höhnisch, er habe diese Machwerke bereits dem Feuer übergeben und zieht die halb ohnmächtige Ines, die Vasco nur noch zuzurufen vermag: „Dort oben winkt uns Wiedersehen!" triumphirend mit sich fort.

Im dritten Acte begegnen wir einem Wagniß, wie wir es ähnlich nur in Scribe's oder Meyerbeer's früheren Opern erlebten. Die Bühne stellt nämlich das frei in den Wogen schwebende portugiesische Admiralschiff dar, auf welchem Pedro, von Ines, Don Alvar, Selica und Nelusco begleitet und umgeben von Matrosen, Soldaten und Bürgern mit ihren Frauen, die sich in den neuen Ländern ansiedeln wollen, seine Entdeckungsreise ausführt. Nelusco, der seinen Haß gegen die Weißen, die sein Vaterland unterjochen wollen, nunmehr auf Don Pedro concentrirt hat, ist es gelungen, diesem vorzuspiegeln, daß er ihm treu diene und allein der Mann sei, der seine Schiffe glücklich vom Cap aus nach Madagascar und Indien zu steuern vermöge. Vergebens warnt Don Alvar vor dem verschmitzten Wilden, der die anderen Schiffe, die ihm Pedro anvertraut, bereits zu ihrem Untergange geführt habe. Pedro, von seinem Verhängniß getrieben, lehnt jeden Rath ab und giebt sogar den Befehl, daß das Schiff, wie Nelusco verlangt, seinen bisherigen Cours ändere. Kaum ist dies geschehen, als sich von einer fernen portugiesischen Brigg, die man zu aller Staunen seit einigen Tagen auf derselben Fahrt begriffen gesehen, ein Boot nähert. Vasco de Gama steigt daraus an Bord und will Pedro, obgleich er sein Feind sei, als Sohn desselben Landes warnen, die eben eingeschlagene Richtung fortzusetzen, da er sonst binnen Kurzem scheitern und in die Hände der enternden Eingeborenen fallen werde. Don Pedro behandelt ihn verächtlich und meint, sein Kommen gelte wohl mehr der Rettung von Ines,

als der des glücklichen Nebenbuhlers; beide Männer gerathen in Hitze, Vasco fordert Don Pedro und schleudert ihm, als dieser seine Forderung belächelt, den Ruf „Feigling“ zu, worauf Pedro den Befehl giebt, Vasco an den Mast zu binden und zu erschießen. Auch diesmal verhindert Selica des Geliebten Tod, indem sie, Ines ergreifend und den Dolch auf ihre Brust setzend, schwört, diese zu tödten, wenn Pedro nicht Gnade für Vasco verheiße. Pedro schenkt nach einem harten Kampfe mit sich selbst Vasco das Leben, läßt ihn aber, da er ihm — ein zweiter Geßler — eben nichts weiter als das Leben versprochen, in Ketten in den untersten Schiffsraum werfen. Nun bricht der schon lange drohende Sturm los, das Schiff scheitert und wird festsitzend von den Indianern Madagascar's überfallen, die, ihre Königin Selica suchend, in Massen an den östlichen Küsten des Caps verweilen. Nach kurzem Widerstand werden die Portugiesen bis auf den letzten Mann niedergemacht, die christlichen Frauen gefesselt und Selica und Nelusco mit einem Danklied gegen Brahma, der ihre Wiederauffindung habe gelingen lassen, begrüßt.

Der vierte Act spielt in Madagascar und beginnt mit einem pomphaften Aufzuge von Priestern und Priesterinnen des Brahma, denen Amazonen, Gaukler und Krieger folgen, in deren Mitte Selica als Königin thront. Der Ober-Brahmine veranlaßt die versammelte Menge, der wiedergefundenen Herrscherin erneuten Gehorsam zu schwören, wogegen sie den Eid zu leisten hat, keinen Fremdling im Lande lebend zu dulden. Ein Priester

flüstert dem Nelusco zu, daß noch ein Weißer (Vasco), der auf dem Grunde des Schiffes in Ketten gelegen, am Leben, und erhält die heimliche Weisung, auch diesen sofort zu tödten. Die Menge zieht zum Tempel und Vasco, nichts Böses ahnend, erscheint, um sein Entzücken über das schöne, lange von ihm gesuchte Land und dessen ewig reinen Himmel auszusprechen. Priester, von einer fanatischen, mit Beilen bewaffneten Menge begleitet, unterbrechen seinen Monolog und kündigen ihm den Tod an. Vergeblich fleht Vasco um sein Leben, die Menge ergreift ihn, um ihn ihren Göttern zu schlachten. „Haltet ein!" ruft in diesem Moment die hinzugekommene Selica. Man hält ihr ihren Eid vor, keinem Fremdlinge das Leben zu gewähren. „Alle bis auf die Frauen erschlugen unsere Beile" und so darf auch diesem letzten Opfer keine Gnade werden. Vasco, durch solche Worte getäuscht, glaubt auch seine theuere Ines unter den Todten und verlangt nun selber zu sterben. Die liebende Selica jedoch beschließt, ihn um jeden Preis zu retten. Sie giebt ihm einen heimlichen Wink, sie nicht zu verrathen, und erklärt plötzlich dem versammelten Volk, daß Vasco unantastbar für seine Wuth geworden, da er ihr im fernen Lande der Weißen das Leben gerettet und sie, die Sklavin, zu seiner Gattin erhoben habe. Da Nelusco der Einzige ist, der diese Aussage bestätigen oder entkräften kann, so wendet sich die Menge an diesen, um Gewißheit zu erhalten. In Nelusco's Hand liegt daher nun die Vernichtung oder Rettung der von ihm angebeteten Königin und des ihm verhaßten Vasco. Selica flüstert

ihm zu, daß auch sie sich, falls sein Spruch gegen Vasco ausfalle, des Lebens berauben werde. Dramatisch wirksam ist der innere Kampf Nelusco's zwischen Haß und Liebe, während aller Augen auf ihn gerichtet sind, die Priester ihn drängen und Selica und Vasco an seinen Lippen hängen, deren Ja oder Nein ihnen Leben oder Tod bringen wird. Endlich siegt in Nelusco das Gefühl für Selica über seinen Haß gegen Vasco, und er legt mit stammelnder Stimme und fast ohnmächtig werdend den falschen Eid auf dem Altare seiner Götter ab, daß Vasco Selica's Gatte sei. „Herrschet, herrschet, glücklich Paar!" ruft die Menge und entfernt sich nach dem Tempel, um den Göttern zu danken. Selica aber flüstert Vasco zu, daß er keinen Zwang von ihr zu fürchten habe, sie hätte ihn nur retten wollen, um ihn den Seinen zu erhalten, ein Boot solle ihn noch heute Nacht zu seiner immer noch am Horizonte sichtbaren und auf ihn harrenden Brigg zurückbringen. Vasco, von so viel Edelmuth ergriffen, von der Schönheit Selica's gerührt, während er Ines nicht mehr unter den Lebenden wähnt, und endlich durch die überstandenen Gefahren und den Eindruck des entzückenden Landes erschüttert und überwältigt, erklärt Selica, daß er sich selber wie verwandelt erscheine, und daß in seinem Herzen Gefühle erwacht, die er früher nicht gekannt. Da Selica noch nicht wagt, ihn ganz zu verstehen, so stürzt er mit dem Ausruf „Dein Gatte" der Entzückten zu Füßen.

Der fünfte Act schildert die begreifliche Umwandlung in Vasco's Empfindungen, als er erfährt, daß Ines und die

gefangenen Frauen noch leben und erst demnächst geopfert werden sollen. Selica, in der auf einen Moment das wilde Blut der heißen Zone erwacht, beschließt anfänglich Rache an Ines, die ihr abermals den Geliebten entreißt. Der ihrer tiefen Liebe entsprießende Wunsch jedoch, Vasco glücklich zu machen, siegt zuletzt über alle Selbstsucht; sie giebt Ines und Vasco die Freiheit, indem sie beide heimlich nach dem Schiffe Vasco's bringen läßt, beschließt aber, ihrem eigenen Leben ein Ende zu machen. Und nun folgt eine Scene von einem Raffinement, wie es nur ein Scribe auszudenken und ein Meyerbeer musikalisch zu illustriren vermochte. Selica begiebt sich auf den Gipfel des hohen Cap, von wo aus sie mit ihren Blicken dem am Horizonte entschwindenden Schiffe folgen kann, das den Geliebten für ewig entführt. Dort steht der gefürchtete Manzanillo-Baum, dessen Blüthen einen Duft aushauchen, der die in seinem Schatten Ruhenden durch sein Gift betäubt und tödtet. Diese Vergiftungsscene müssen wir nun in allen ihren Stadien miterleben. Aus den Schmerzen über den für ewig Verlorenen sehen wir Selica in eine Art Opiumrausch des Entzückens und Wahnsinns übergehen, der ihr eine Wiedervereinigung mit dem Geliebten im Reiche Brahmas, dessen Engelchöre sie zu hören glaubt, vorspiegelt. Auf diese Ekstase folgt ein allmähliges Zusammenbrechen und Hinsinken in die Arme des Todes, wobei die Sängerin und Schauspielerin alle Stufen eines Vergiftungsprocesses dem schaudernden Publikum vorzuführen vermag. Nelusco stürmt voll banger Ahnungen herbei, findet Selica aber bereits entseelt.

Nach den bereits vorausgeschickten allgemeinen Bemerkungen über die musikalische Seite der „Afrikanerin" und bei der Bekanntschaft unserer Leser mit Meyerbeer'scher Musik überhaupt, können wir uns, in Bezug auf den Werth einzelner hervorragender Nummern der Partitur, ziemlich kurz fassen.

Die „Ouvertüre" zur Afrikanerin ist mehr eine Introduction als eine Ouvertüre, wie denn Meyerbeer überhaupt ein Stück dieser Gattung, in dem Sinne, den unsere classischen Instrumentalcomponisten uns damit verbinden lehrten, nie geschrieben hat. Die Ouvertüre zu Struensee wäre vielleicht die einzige, der man diese Bezeichnung angedeihen lassen könnte, jedoch auch nur annähernd, da auch ihr sowohl die zu fordernde Durcharbeitung und organische Entwickelung der Motive, wie die rechte Geschlossenheit der künstlerischen Form abgeht. Die Ouvertüre zur Afrikanerin beginnt in H-moll. Das einleitende Thema begegnet uns später in der Romanze Ines im ersten Acte wieder. Es ist in einander imitirende Stimmen gegliedert und steigert sich durch eine im Stretto fortschreitende Sequenz und in interessanter Modulation nach H-dur, woselbst mit dem Andante espressivo ein zweites, feierlich triumphirendes Motiv eintritt, das sich ebenfalls in der Oper wiederholt. Ein Sätzchen auf der Dominante Fis-dur schließt sich schön und melodiös an, dann begegnen wir auch hier einer jener meyerbeerschen Steigerungen in stark modulirenden Sequenzen, worauf das H-dur-Motiv zum zweiten Mal erscheint, nunmehr aber wie verklärt und von schmeichelnden, liebeflüsternden

Stimmen umspielt, bis zuletzt das erste geheimnißvolle H-moll-Motiv wieder auftritt, worauf das Ganze in Kürze durch dramatisch wirksame, musikalisch aber unbedeutende chromatische Gänge abschließt. Jedenfalls hat diese erste Nummer das, wenn auch nur relativ Gute, daß jeder Tact darin die musikalische Individualität Meyerbeer's ausspricht.

Im ersten Act heben wir die Romanze der Ines in G-dur: „Ihr Lüftchen weht so linde", als von einer bei Meyerbeer selten so frischen, wir möchten fast sagen Franz Schubert'schen Lyrik durchweht, hervor. Ferner das Finale, das im Ensemble und Chor mächtige, wenn auch nicht bis an die Schwerterweihe in den Hugenotten hinanreichende Momente hat; so der Solosatz für vier Männerstimmen mit Chor in C-dur zu den Worten: „Sein hoher Geist, sein kühnes Streben" einerseits und „Nur Wahnsinn ist sein kühnes Streben" andererseits. Der erste Eintritt des Chors in dem wirkungsvollen frischen Des-dur ist in dieser Verbindung wahrhaft genial, ebenso die Steigerung der inneren Bewegung am Schlusse. Sehr geistreich wird das erste Auftreten der beiden Sklaven mit dem wilden und seltsamen Motiv in H-moll eingeleitet, das uns im dritten Act als Schlachtgesang der Indianer beim Entern des Schiffes des Don Pedro wieder begegnet. Auch der mächtig bewegte Schluß dieses ersten Finales ist zu rühmen, und zwar sowohl die Steigerung des Chors bis zum Eintritt Vasco's mit dem gesangreichen Motiv: „Als Sünder und Rebellen behandelt

man mich heut," wie auch die weitere Durchführung desselben im Ensemble.

Im zweiten Acte haben wir die Schlummer-Arie der Selica als originell und ebenso rührend, wie lieblich zu rühmen. Auch der D-dur-Satz der Arie Nelusco's ist edel und gediegen. Weniger können wir uns mit dem leidenschaftlicher sein sollenden Theile derselben in B-dur einverstanden erklären, in welchem wir, statt Laute der Eifersucht und des Racenhasses des Wilden, gewöhnliche Hörner und Trompetenfanfaren vernehmen. Sehr melodisch, und zwar weniger in modern italienischem, als in einem ernsteren deutschen Sinne, ist auch das Es-dur-Duett zwischen Vasco und Selica: „Des Dankes Empfinden, nie soll es entschwinden"; die hervorragendste Nummer jedoch dieses Actes und zugleich eine der schönsten der Oper ist das Septett, welches, obgleich großentheils a capella componirt, weder an das a capella Terzett im Robert, noch an das a capella Septett im dritten Act der Hugenotten erinnert, sondern, mit einziger Ausnahme des E-moll-Eintritts „O der Schmerz macht ihn erbeben", der ganz unverblümt das Motiv des St. Bris im vierten Act der Hugenotten bringt, auf eigenen Füßen steht.

Die Introduction des dritten Actes schildert in sehr reizender Weise den frühen Morgen auf dem Ocean, durch dessen leise und schmeichelnd spielende Wellen das Schiff Don Pedro's ruhig dahinzieht. Ein höchst graziöser Frauenchor in As-moll: „Der Morgen kommt herauf", schließt sich unmittelbar an. Ihm folgt ein

Quartett und Chor der Matrosen, der zum Frischesten und Gesundesten gehört, was je aus Meyerbeer's Feder geflossen. Es weht daraus in Wahrheit die Luft und Freiheit der weiten offenen See. Auch das Gebet auf dem Schiffe, gemischtes Quartett und Chor, ist wirkungsvoll. Sehr humoristisch ist das kleine Sätzchen für Piccolo mit piquanter Begleitung, welches die Schiffspfeife nachahmt, die die Mannschaft zum Frühstück ruft. Ein düster unheimliches und dabei doch schaurig schönes Stück ist des wilden Nelusco Ballade: „Hei Adamastor, der König der Wellen", in welchem der Chor der Matrosen mit einem diabolischen „Ha, ha, ha!" den Refrain bildet. Das Duett zwischen Pedro und Vasco, besonders von den Worten an: „Junger Thor, der wohl hat vergessen" ist voll Feuer und dramatischem Leben. Nicht minder das große Septett zu der Scene, in welcher Selica der Ines den Dolch auf die Brust setzt, und das Finale mit dem wild hereinbrechenden Chor der indischen Krieger, so daß eigentlich der ganze dritte Act in frischem musikalischen Zug und Zusammenhang bleibt.

Der vierte Act zeigt gleich im Eingang, den ein großer indianischer Marsch ausfüllt, jene strengere Einheit in Form und Gehalt, die wir, im Gegensatze zum Propheten und Robert dem Teufel, der Afrikanerin nachrühmten. Die verschiedenen Motive und der, je nach den im Aufzuge auftretenden Gruppen der Brahminen, Gaukler, Amazonen, Krieger und der Königin mit ihrem ganzen Hofstaate wechselnde Ausdruck derselben erscheinen hier nicht mosaikartig aneinandergereiht, sondern zu

einer höheren Einheit verschmolzen. Auch sind die Themata meist edel gehalten und nie auf die Spitze getrieben, wie sonst mitunter von Meyerbeer bei solchen Gelegenheiten geschehen. Der folgende Gesang des Ober-Brahminen: „Wir schwören bei Brahma, bei Wischnu und Schiwa" ist so edel gehalten, daß wir bedauern müssen, dies schöne Motiv nur so en passant an uns vorüberrauschen zu hören. Dramatisch wirksam, obgleich in der Führung der Chorstimmen an die verwandte Scene im vierten Acte des Propheten erinnernd, ist das Ensemble mit Chor, das den innern Kampf Nelusco's und die Spannung der Menge schildert, der er bezeugen soll, daß Vasco, wie Selica verkündete, ihr Gatte. Die nach den geheimnißvoll tönenden Anrufungen der Götter durch die Brahminen folgende große Liebesscene endlich zwischen Selica und Vasco gehört entschieden zum Innigsten und Leidenschaftlichsten, was Meyerbeer im Erotischen geschrieben. Selbst das große Duo zwischen Raoul und Valentine im vierten Act der Hugenotten, das man in dieser Beziehung bisher am höchsten stellte, geht kaum oder nur wenig über die genannte Scene in der Afrikanerin hinaus. Der Unterschied zwischen beiden besteht hauptsächlich darin, daß die Hugenottenscene dramatischer ist und ein erschütterndes Nebeneinander von Todesgrauen und dem Sinnentaumel trunkener Liebe darstellt, während hier die Liebe allein durch sich selbst und, bei aller Leidenschaft, doch im Ganzen inniger und zarter wirkt, wie dort. Die Scene hat überhaupt einen lyrischen Zauber, der, bei Meyerbeer, bis

dahin der Welt unbekannt geblieben und daher gewissermaßen eine ganz neue Seite von ihm enthüllt. Reizend schließt sich der wollüstig neckische Gesang der die Braut beglückwünschenden und ihr den Schleier bringenden indischen Mädchen an, in welchen das Motiv der Ballade der Ines aus dem ersten Acte höchst wirksam hineintönt, als Ines, die todt Geglaubte, plötzlich an Vasco mit den anderen portugiesischen Frauen vorüberschreitet, um geopfert zu werden.

Der fünfte Act enthält ein interessantes Duett zwischen den beiden Heldinnen der Oper, in welchem die Musik trefflich den Uebergang der Rachegefühle Selica's gegen Ines in die des Mitleids schildert, die sich denn endlich bis zum Heroismus des eigenen Entsagens steigern. Die Sterbescene am Manzanillobaum ist voller schöner musikalischer Momente; weniger dagegen das Ende, in welchem die Oper, in einem unsichtbaren Chor Verklärter, zwar sanft, aber doch etwas zu sehr in der Manier eines idealisirten Walzers ausklingt.

Die Afrikanerin ist bis jetzt nur erst in Paris und London gegeben worden, soll aber zum Winter auf allen größeren Bühnen Europa's und Amerika's in Scene gehen.

Der Klavierauszug, in Deutschland bei Bote und Bock in Berlin, in Frankreich bei Brandus in Paris herausgekommen, ist soeben veröffentlicht worden und läßt bezüglich Ausstattung und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig.

VIII.

Die Stellung der Niederländer in der Tonkunst.

Vortrag,

gehalten am 13. März 1866 zum Besten der Wittwenkasse des Berliner Tonkünstler-Vereins.

Gestatten Sie mir, Ihnen heute über eine Episode aus der Geschichte der Tonkunst Mittheilungen zu machen, die zu den allerinteressantesten derselben gehört. Wenn ich dabei auch nicht innerhalb der Grenzen unseres deutschen Vaterlandes bleibe, so denke ich sie doch nicht weit darüber hinauszuführen. Unser Antheil soll einem Volke gelten, das, wie es heute noch geographisch und in früherer Zeit auch politisch zu uns gehörte, sich von jeher durch seinen Charakter, seine Weltanschauung und die Richtung seiner Anlagen als stamm- und blutsverwandt mit uns erwies. Ich möchte mit einem Worte Ihre Aufmerksamkeit auf unsere Nachbarn an den Mündungen des Rheins und der Schelde, auf den hochbegabten Stamm der **Niederländer**, hinlenken.

Die Niederländer werden mit Unrecht so häufig als der phlegmatischeste und prosaischeste unter den Stämmen

niederdeutscher Zunge angesehen. Wenigstens irrt man sich, wenn man glaubt, daß eine gewisse äußerliche Bedächtigkeit und Ruhe auch eine Langsamkeit des Geistes bedinge. Dazu kommt, daß selbst jene äußerliche Bedächtigkeit nicht den ganzen niederländischen Stamm angeht. Die vlämischen Bewohner Flanderns und Südbrabants, besonders aber die Bewohner der südöstlichen Distrikte des Landes, also des Hennegaues, belgisch Luxemburg's und Lüttich's, in denen sich wallonisches mit vlämischem Blute mischte, zeigen eine weit größere Beweglichkeit des Temperaments, wie die eigentlichen Holländer, die die Bevölkerung von Holland, Nordbrabant, Geldern und Seeland ausmachen. Von ihnen allen aber gilt, wie die Geschichte lehrt, mehr oder weniger das Sprichwort: „Stille Wasser sind tief". Ihre zähe Natur folgte nicht jeder Strömung des Tages, hatten sie aber einmal etwas als Recht erkannt, oder tastete man ihre theuersten Güter: ihre Privilegien und Freiheiten an, so verwandelte sich dieser bedächtige Menschenschlag in ein Volk von löwenkühnen Kämpfern. Die Bedeutung und das Uebergewicht, das sie, nach glücklicher Beendigung ihrer Freiheitskämpfe gegen die Spanier, zur See behaupteten, ist Ihnen allen bekannt. Ihre dem 17. Jahrhundert angehörenden Seehelden de Ruyter und Tromp schlugen sowohl die Engländer wie die Franzosen, ihre Handelsflotten drangen in die fernsten Zonen vor und begründeten Colonien, die das Mutterland mit Schätzen bereicherten. Mehr aber noch, wie über diese nach außen entfaltete Thatkraft, müssen wir

über die Errungenschaften der Niederländer in Kunst und Wissenschaft erstaunen. Die Namen der großen Philologen, Theologen, Mathematiker, Philosophen und Mediziner Boerhaave, Spinoza, Snellius, Mercator, Hemsterhuis, Thomas von Kempis, Erasmus von Rotterdam, Hugo Grotius, Scaliger u. s. w. sind aller Welt bekannt. In der Architektur sehen wir sie sich ganz besondere Verdienste um die Umbildung des kirchlich gothischen Styls in einen weltlichen erwerben. Stadthäuser und Guildenhallen von der Pracht und Schönheit, wie sie zu Ypern, Alt-Naarden, Brügge, Gent, Löwen, Antwerpen und Brüssel sich finden, stellen einen Profanstyl der Gothik dar, den man ausschließlich den Niederländern verdankt. Es spricht sich darin der Reichthum, der hohe künstlerische Sinn und das bürgerliche Kraftgefühl des ganzen Volkes aus. Nicht weniger eigenthümlich gestaltet sich bei ihnen die Malerei. In Maaseyk a. d. Maas, also hart an der Grenze Deutschlands, erstand Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts in den Brüdern Hubert und Johann van Eyk ein Künstlerpaar, das sich in seinen Arbeiten einerseits noch an die Symbolik und Empfindungsweise des Mittelalters lehnte, andererseits doch zugleich schon mit offenem Auge und liebevollem Anschluß an die Natur in's volle Leben griff. Die weitere Fortentwickelung so bedeutsamer Anfänge einer specifisch niederländischen Malerei und deren späteres Auseinandergehen in eine vlämische und holländische Schule, an deren Spitze im 17. Jahrhundert einerseits Rubens und van Dyk,

andererseits Rembrandt und Ruisdael standen, ist zu bekannt, als daß ich dabei zu verweilen brauchte.

Wenn es nun schon wunderbar erscheinen muß, daß in einem Lande, das der Naturschönheiten so wenige bietet, und über welchem ein meist grauer nordischer Himmel sich wölbt, die Malerei in neuer eigenthümlicher Weise und bis dahin ungeahnter Farbenfülle sich entwickeln sollte, so muß es auf den ersten Moment fast noch mehr befremden, daß die Niederländer auch in der Geschichte der Musik einen der vornehmsten Plätze ausfüllen. Nicht die Völker des Südens, deren herrliche Natur und ewig heiterer Himmel gewissermaßen zur Freude und Heiterkeit und daher auch zum Gesange auffordern, nicht die Söhne der Alpen, die, in frohem Kraftgefühl und angeweht von der verjüngenden Luft ihrer Berge, jauchzende Lieder über die Thäler der Heimath erschallen lassen, sondern die Bewohner eines einförmigen flachen, dem Meere mühsam abgerungenen und dennoch zu einem Drittel aus Sümpfen und Morästen bestehenden Landes sollten die Lehrer aller Völker in der Tonkunst werden.

Die Geschichte der Musik läßt sich, in Betracht des innersten Kernes und Wesens derselben und der in Folge davon verschiedenartig auf sie einwirkenden Cultureinflüsse, am bezeichnendsten in ihre vorchristliche und nachchristliche Entwickelungsphase eintheilen. Zwar werden wir auch bei den bildenden Künsten eine solche Eintheilung machen müssen; bei keiner Kunst aber hat dieselbe eine so tief eingreifende und entscheidende Bedeutung wie bei der Tonkunst.

Alle Forschungen über die Musik bei den alten Aegyptern, Assyrern, Indern und Chinesen lehren uns, daß das Musiktreiben dieser Völker sich auf die Freude an der sinnlichen Wirkung des Tones beschränkte. Hierfür sprechen ihre Musiksysteme, die bei den Indern z. B. in ihren heiligen Büchern, den Veda's, enthalten sind, während uns bei den Aegyptern die in der Hieroglyphenschrift redenden Baudenkmale darüber vielfach Aufschluß geben. Die Hebräer sind vielleicht das einzige Volk des vorgriechischen Alterthums, bei denen die Musik eine höhere Stelle einnahm. Bei ihnen griff diese Kunst bereits in mehr als blos sinnlich aufregender Weise in Leben und Gottesdienst ein. Die heilige Schrift giebt nicht nur in den Psalmen, die, ihrer ganzen Anlage nach, dazu bestimmt waren, gesungen zu werden, sondern auch in den Büchern Mose, Samuelis und der Könige überzeugende Beweise hierfür. Wir erfahren, daß einzelne israelitische Propheten erst nach vorgängiger Begeisterung durch Musik zu weissagen begannen, und Textesworte wie: „Wir wollen ein feines Lied auf der Harfe spielen" oder „Ich will singen von der Gnade des Herrn" oder endlich durch Töne zu tragende Psalmenworte wie: „Des Herren Güte reicht so weit die Wolken gehen" thun dar, wie wenig hier von einer blos rauschenden oder die Sinne reizenden Musik in der Weise der andern Völker des grauen Alterthums die Rede sein konnte. — Bei den Griechen (natürlich denen des classischen Alterthums) finden wir die Musik im Dienste der Poesie, und zwar in einem Grade, der eine Entwickelung der Tonkunst zur

völligen Selbständigkeit unmöglich machen mußte. Dieselbe schloß sich, besonders in den Chören der Tragiker, beinah sklavisch dem Rhythmus und metrischen Bau der Verse des Dichters an, wobei weder an eine frei gestaltete Entfaltung der Melodie, noch an ein polyphonisches Auseinandergehen der Töne zu denken war. Da wo die Musik im Zeitalter des classischen Griechenthums für sich allein auftrat, diente sie meist der Virtuosität, daher einzelnen Spielern oder Sängern und somit wieder der Freude an der sinnlichen Wirkung des Tons.

Das Christenthum trat in die Welt und mit ihm beginnt für die Tonkunst eine ganz neue Geschichte. Die christlichen Völker bedienten sich der Musik zum ersten Male als eines Mittels, die innere Welt des Glaubens und der Ahnungen, zu deren Aussprache Worte nicht mehr hinreichen, auszudrücken. Da es die Tonkunst weder, wie die Poesie, mit Begriffen, noch, wie die bildenden Künste, mit Anschauungen zu thun hat, daher recht eigentlich auf eine Wiederspiegelung der Affekte eines erregten Gemüths und Seelenlebens hingewiesen ist, so mußte das Christenthum, das die Gemüther so tief erschütterte und sich dabei an die individuelle Empfindung eines jeden Einzelnen wandte, diese Kunst in ihrem innersten Wesen ergreifen. Wir dürfen daher mit Recht sagen, daß dieselbe erst durch das Christenthum emancipirt und zu einer organischen Entwickelung aus den Bedingungen ihres eigensten Daseins getrieben worden sei.

Ebenso wie wir aus der Geschichte der Architektur

erfahren, daß das Christenthum, ehe es neue Kunstformen schuf, sich der, aus dem classischen Alterthum überlieferten bekannten Formen bediente und erst auf solcher festen Basis zu eigenem selbständigen Leben gelangte, so erfahren wir aus der Geschichte der Tonkunst, daß die christlichen Völker zunächst römische, griechische und hebräische Gesangsformeln in ihren Cultus mit hinübernahmen. Da jedoch der christliche Kirchengesang sehr bald das Bestreben zeigte, dem Ton seine sinnliche Gewalt zu nehmen und ihn dafür zum Dolmetscher der Empfindung zu machen, so sehen wir schon den heiligen Ambrosius, Bischof von Mailand, im 4. Jahrhundert in dieser Beziehung thätig und als Reformator des Kirchengesanges auftreten. Es sollte demselben jedoch noch nicht völlig gelingen, den Gesang von den Fesseln der alten sprachlichen Metrik zu befreien. Dies geschah erst im 6. Jahrhundert durch Papst Gregor den Großen, dem wir eine ganz neue Tonweise, den cantus planus, verdanken, der auch nach ihm der gregorianische Gesang genannt wird. Wie bedeutend dieser cantus planus für die ganze weitere Entwickelung der christlichen Tonkunst werden sollte, ergiebt sich daraus, daß Jahrhunderte hindurch alle weiteren Fortschritte des Kirchengesanges nur auf dem durch ihn geschaffenen Boden möglich waren. Der cantus planus beobachtet nur noch die Länge und Kürze der vorletzten Sylbe einer Phrase, während der Gang der übrigen Melodie, unabhängig vom Accent der Worte, in getragenen Tönen von gleichem Werthe einherschreitet. Unter den weiteren Verdiensten

des großen Kirchenfürsten um die Tonkunst sind noch hervorzuheben: die Gründung eines Sängerchores zu Rom und die Vermehrung der vier aus dem griechischen Alterthum herübergenommenen authentischen Tonarten durch die vier sogenannten Plagaltöne.

Der cantus planus breitete sich von Italien her rasch über England, Frankreich und Deutschland aus. Nach England hatte Gregor selbst schon Sänger entsandt. In Frankreich sehen wir Pipin für Einführung der neuen Gesangsweise thätig. Karl der Große fand dieselbe bereits wieder so verwildert, daß er sich vom Papste römische Sänger erbat, die auf seinen Befehl in Metz und Soissons Sängerschulen errichten mußten. Die Ausbreitung des gregorianischen Gesanges in Deutschland ward vorzüglich durch die Klöster von St. Gallen, Regensburg, Mainz, Trier und Fulda gefördert. Es würde zu weit führen, wollte ich noch erwähnen, eine wie tief greifende Wirkung der gregorianische Gesang auch auf die Volkslieder in den genannten Ländern ausübte. Da erst durch den cantus planus die völlige Emancipation der Melodie erfolgte, so wird es leicht begreiflich, wie mächtig er die Weisen der Minnesänger und Troubadours beeinflussen mußte. Wollen wir jedoch, ohne verlockende Seitenwege einzuschlagen, direct zu den Niederländern gelangen, so haben wir ausschließlich der strengen Entwickelung des Kirchengesanges weiter zu folgen.

Es ist der christlichen Kunst eingeboren, zu individualisiren. Gestatten doch überhaupt alle vorwaltend

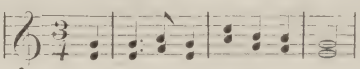
idealistischen Zeitalter, schon in Folge der erhöhten Bedeutung, zu der eine subjektive Empfindungsweise in ihnen gelangt, dem individuellen Ausdruck Spielraum. So sehen wir, nachdem sich die bildenden Künste vom Drucke byzantinischer und romanischer Traditionen losgerungen, in Architektur, Malerei und Sculptur einen individuelleren und leidenschaftlicheren Gefühlsausdruck zur Herrschaft gelangen, wie ihn z. B., den gebundeneren Formen des romanischen Styls gegenüber, die Gothik darstellt. An den romanischen Kirchen Deutschlands können wir sogar die allmählige Steigerung jenes Gefühlsprozesses verfolgen. Die Kunstgeschichte nennt sie jedenfalls bezeichnend genug: Kirchen im Uebergangsstyl.

Der Trieb aber, der inneren Empfindung einen individuelleren Ausdruck zu gewähren, bedingt in der Kunst Gliederung. Wie dem einfachen Langhaus der römischen Basilika, aus der das christliche Gotteshaus erwuchs, zuerst Kreuzesflügel als Glieder sich anfügten, wie dann besonders im deutsch-romanischen Styl, dessen herrlichste Muster die Ufer unseres deutschen Rheinstroms schmücken, sich in abermaliger reicher Gliederung das Mittelschiff über das Seitenschiff zu erheben begann und endlich auch die dem Bau organisch eingefügten Thürme zum Himmel strebten, so sehen wir aus dem Kirchenlied, das sich im cantus planus noch in absoluter Einstimmigkeit bewegt, erst eine zweite, dann eine dritte und vierte Stimme als Glieder hervorwachsen, bis die Masse der Stimmen sich endlich in zwei-, drei-

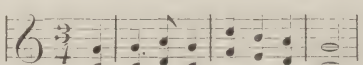
und vierfach verschiedene, in sich abermals wieder wunderbar mannigfaltig gegliederte Chöre auseinanderlegt.

Folgen wir nun einer solchen Entwickelung des Kirchengesangs vom Unisono zur Mehrstimmigkeit in ihrem geschichtlichen Fortgange, so begegnet uns zum ersten Male der Name eines Niederländers. Hucbald, ein vlämischer Mönch, der in dem flandrischen Kloster St. Amand in der Diöcese Dornik seine Tage verlebte, wagte im 9. Jahrhundert die ersten unbeholfenen Versuche, mehrstimmig zu schreiben. Wenn in der Kunst die Theorie meist erst der Praxis folgt, so geschieht mitunter doch auch das Umgekehrte. Hucbald suchte den musikalischen Drang seiner Zeit nach freierer Gestaltung und Gliederung vorerst theoretisch zu lösen. Wir sehen ihn dabei auf die seltsamsten, ja, wenn wir unser heutiges musikalisches Gefühl zu Rathe ziehen, kaum glaublichen Abwege gerathen. Ich darf bei Ihnen allen voraussetzen, daß Ihnen sowohl das Intervall einer großen Terz, wie das einer reinen Quinte bekannt ist. Obgleich die große Terz für unser Gefühl das befriedigendste und wohllautendste Intervall ist, während die reine Quinte leer klingt, vollends aber wenn eine Melodie von einer zweiten Stimme in Quinten begleitet wird, ohrenzerreißend wirkt; obgleich ferner die germanischen Völker, damals schon wie jetzt, ihre Melodien in der Unterstimme in Terzen begleiteten, setzte Hucbald dennoch fest, daß, wenn eine zweite Stimme die Oberstimme begleiten wolle, dies nur geschehen könne, indem sie in reinen Quinten mit ihr fortschreite. Für diejenigen

geehrten Anwesenden, die sich nicht sogleich eine Vorstellung von der haarsträubenden Wirkung solcher reinen 5ten-Fortschreitungen machen können, erlaube ich mir ein kleines Pröbchen. Denken wir uns den Anfang des bekannten Loreley-Liedes als gegebenen Cantus firmus. Das Volk würde ihn schon damals



in Terzen begleitet haben. Die Kirchencomponisten des 10. Jahrhunderts aber würden haben singen lassen:



Die Theorie hatte sich nämlich, in unklarem Anschluß an gewisse überlieferte Anschauungen und Lehren der Griechen, zu der Meinung verirrt, Quarte, Oktave und Quinte seien allein vollkommene Consonanzen, während die Terz für dissonirend galt. So ward denn, dem gesunden Gehörsinn zum Trotz, mehr als ein Jahrhundert lang in den Kirchen in dieser Weise gesungen, und man nannte dieses abscheuliche Geheul das Organum. Demungeachtet dürfen wir Hucbald nicht unterschätzen, der, als einer der ersten Anreger, der Mehrstimmigkeit, immer ein kunsthistorisches Interesse behalten wird.*)

* Die neuerdings aufgestellte Behauptung, daß die 5ten-Fortschreitungen des Hucbald nur 2 übereinander geschriebene, aber auf alternirenden Vortrag berechnete Stimmen gewesen seien, hat so viele und zum Theil begründete Widerlegungen erfahren, daß man sich zur älteren Anschauung zurückzukehren genöthigt sieht.

Auch in den folgenden Jahrhunderten erscheint die Entwickelung der Musik noch durch die Theorie einseitig beherrscht. Um das Jahr 1023 tritt ein Benedictinermönch, Guido von Arezzo auf, welcher sich durch Verbesserung der Notenschrift und eine Gesangsmethode hervorthut, die, vom Organum Hucbald's etwas abweichend, zuweilen selbst schon Terzen zuläßt, jedoch kaum wohlklingender zu nennen ist. Mit dem, zu Anfang des 13. Jahrhunderts lebenden Franco von Köln nähern wir uns wieder den Niederlanden. Franco kann. als der Begründer des Mensuralgesanges und somit des Notenwerthes und der Takteintheilung, in der Weise wie beide noch heute gelten, angesehen werden. Unterdessen war die freiere Behandlung der zweiten, zu dem alten gregorianischen cantus planus erfundenen Stimme, welcher erstere schon seit geraumer Zeit cantus firmus hieß, so weit vorgeschritten, daß sie als ebenso wichtig wie jener gelten konnte und in bezeichnender Weise den Namen Biscantus erhielt, der sich erst später in Discantus verwandelte. Auch das gesunde Gefühl und Gehör hatten ihre verlorenen Rechte wieder zu behaupten angefangen und auf diesem Wege die letzten, aus dem Organum übrig gebliebenen Mißklänge verbannt. Das bedeutsamste neue Moment tritt uns jedoch erst in der beginnenden gegenseitigen Emancipation der beiden, bis dahin fest aneinander gebundenen Stimmen entgegen. Dieselben fingen sich, seit Franco von Köln die Mensuraltheorie erfunden, völlig von einander loszulösen und ihre eigenen besonderen Wege zu verfolgen an, wäh-

rend bis dahin beide Stimmen nur in Noten von gleichem Werthe einherschritten und natürlich auch zu gleicher Zeit mit ihrem Gesange anfingen und aufhörten. Aus der neuen Weise aber, mit der sich auch eine weitere Vermehrung der Stimmen, sowie endlich der Eintritt derselben zu verschiedenen Zeiten verband, mußte sich sehr bald der Contrapunkt und durch ihn die Imitation und der Kanon entwickeln. Und hiermit stehen wir dicht vor den, bis auf unsere Tage entscheidend fortwirkenden Arbeiten der Niederländer. Ihnen allein verdanken wir die weitere Ausbildung des Contrapunktes, der Imitation und des Kanons bis zum vollendeten polyphonen Styl, ja selbst bis zur Fuge. Die Reihen ihrer unaufhörlich sich folgenden großen Meister, die von der Mitte des 14. bis in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts die Musik gleichsam beherrschen, machen den Eindruck, als hätten sie auf fast zwei Jahrhunderte diese Kunst für sich allein in Europa gepachtet. Hält man nun zu dieser Fülle gewaltigster und zum Theil erhabenster Production das, was die Niederländer damals gleichzeitig auf allen anderen Gebieten leisteten, so glaubt man, besonders bei dem Gedanken, daß eine solche Mannigfaltigkeit hohen Geisteslebens sich auf das kleine Land an den Mündungen des Rheins und der Schelde beschränkte, einem Wunder gegenüberzustehen. Um Sie, nachdem ich schon einigemal Musikalisch-Theoretisches berühren mußte, nicht noch weiter mit solchen für den Dilettanten trockenen Gegenständen zu langweilen, beschränke ich mich darauf, Ihnen ein flüchtiges Bild von den Culturzustän-

den der Niederländer in der Zeit zu geben, da jene großen Tonschulen erstanden, so wie von den Lebensumständen der berühmtesten Meister derselben und der fast unerhört siegreichen Verbreitung ihrer Kunst nach allen Nachbarländern.

Die einzelnen Provinzen Belgiens und der Niederlande, wie Brabant, Flandern, das Hennegau, Geldern, Holland, Seeland, Lützelburg und Namür waren bis zum 13. Jahrhundert gesonderte Gaue und Grafschaften, die entweder, wie eine Zeit lang Brabant und Theile von Flandern, zu Frankreich oder zum deutschen Reiche gehörten. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts sehen wir diese Lande allmählich durch List, Verrath oder Gewalt an die kühnen Herzöge von Burgund fallen, die, in Folge ihrer so verstärkten Macht, lange Zeit hindurch eine unabhängige Mittelstellung zwischen Frankreich und dem deutschen Reiche einnahmen. Weniger unbeschränkt dagegen war ihre Macht im Innern der neu erworbenen Provinzen. Die flandrischen und holländischen Städte hatten seit dem 13. und 14. Jahrhundert durch die Tüchtigkeit, den Fleiß und Unternehmungsgeist ihrer kernigen Bevölkerung einen Aufschwung in Handel, Schifffahrt und Industrie genommen, der ihren Ruhm über das ganze Abendland ausbreitete. Es konnten sich in Europa in dieser Beziehung damals nur die mächtigen freien Städte und Republiken Oberitaliens mit ihnen messen. Die Folge einer solchen Blüthe und des damit verbundenen Reichthums war ein Selbstgefühl und eine bürgerliche Unabhängigkeit, die unaufhörlich zu Thaten spornten und

aus denen freie städtische und ständische Verfassungen hervorwuchsen, wie sie der germanische Geist unter ähnlichen Bedingungen von jeher überall sich entwickeln ließ. Die Herzöge von Burgund wurden daher von ihren Bürgern sehr beschränkt und ihre Herrschaft nur dann geduldet, wenn sie sich, beim Antritt ihrer Regierung, feierlich zur Beobachtung der Constitution (der Privilegien und Volksfreiheiten) der betreffenden Gaue und Städte verpflichteten. So mußte z. B. Herzog Wenzel 1355 den Brabantern versprechen, ohne Einwilligung ihrer Stände keine Steuern auszuschreiben und nur geborene Brabanter in öffentlichen Aemtern anzustellen. Die beiden mächtigen Städte Löwen und Brüssel schlossen unter sich sogar noch ein Separatbündniß zu dem Zwecke, etwaigen herzoglichen Uebergriffen sogleich gewappnet entgegentreten zu können. Daß unter solchen Verhältnissen, welche in allen inneren Angelegenheiten eine fast völlig unbeschränkte Selbstregierung gestatteten, während des Herzogs Macht nach außen zugleich den bis dahin mangelnden Schutz gegen die Nachbarn gewährte, der Flor dieser blühenden Lande sich noch glänzender entfalten mußte, liegt auf der Hand. Wir finden daher auch in den großen Mittelpunkten: Antwerpen, Brügge, Brüssel, Löwen, Ypern und später auch in Amsterdam eine Freiheit der Bewegung bei Corporationen und Innungen, die der der freien Reichsstädte nichts nachgab. Ja es kam mitunter sogar zu inneren Kämpfen, bei denen es blutige Köpfe setzte (ohne daß sich deshalb der Herzog hätte einmischen dürfen). So zettelten die durch die

ganzen Niederlande fast übermächtig gewordenen Gewerke der Tuchmacher und Weber, die in allen größeren Städten eigene Prachtbauten für ihre Innungen hatten errichten lassen, wiederholt Unruhen und Aufstände gegen die Patricier oder andere Gewerke an. Es scheint uns nicht ganz zu leugnen, daß eine so reiche Gliederung des Gemeinwesens, und die auf derselben beruhende freie individuelle Bewegung ganzer Stände, einen Einfluß auf jene künstlerische Gliederung und freiere Bewegung geübt haben müsse, aus welcher, wie wir sogleich sehen werden, in den Niederlanden der polyphone Styl in der Musik erwuchs; doch mag auch der große Reichthum Ueberhebungen, wie die eben geschilderten, mit veranlaßt haben. Derselbe war schon im 13. Jahrhundert zu einer fast fabelhaften Höhe gediehen. Als die Königin Johanna von Frankreich 1250 in Brügge war, verdunkelte der Schmuck der dortigen Bürgerfrauen den ihrigen so sehr, daß sie voll inneren Mißmuths ausrief: „Ich glaubte allein eine Königin zu sein und erblicke ihrer hier sechshundert!"

Es leuchtet ein, daß so glänzende Zustände, herbeigeführt durch die Tüchtigkeit aller, jedem Einzelnen ein erhöhtes Selbstvertrauen verleihen und daß die Muße, welche Ruhe vor äußeren und inneren Feinden den Bewohnern der Niederlande im Allgemeinen damals gewährte, bei einem so begabten Volke Kunst und Wissenschaft zu iner im Norden ungeahnten Höhe steigern mußten. Was für Wissenschaft, Literatur und bildende Kunst geschehen, berührten wir bereits. Wir haben es daher allein

noch mit den großen niederländischen Tonkünstlern zu thun.

Gewissermaaßen als der Begründer der großen Tonschulen Niederlands wird Wilhelm Dufay angesehen, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Chimay das Licht der Welt erblickte. Er wendet schon den Kanon, wenn auch noch in primitiver Weise an. Seine Methode ward mit die Grundlage, auf der die Meister des 15. und 16. Jahrhunderts fortbauen mußten. Indem wir die Dii minorum gentium übergehen, unter denen sich jedoch Männer befanden, die ohne die Größe ihrer Anführer für höchst bedeutend gelten würden, gelangen wir zu dem zweiten Heros der niederländischen Tonschulen, zu Ockenheim oder Okeghem, der in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Bavay in Flandern geboren ward. Er war Kapellmeister und erster Kaplan König Karl VII. von Frankreich, nach dessen Tode er sich in die Abtey Saint Martin de Tours zurückzog. Wir begegnen in ihm auch einem der Erfinder der Räthselformen, mittelst welcher ein Kanon, der ausgeführt viele Takte zählte, in ein Paar Noten niederzulegen war. In Folge davon galt sehr bald die Lösung eines solchen Räthselkanons für die Probe der Meisterschaft. Unter Ockenheim's Schülern begegnen wir den vorzüglichsten Tonkünstlern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, vor allem dem großen Josquin de Prés, der seinem Meister auch in einem Requiem das Grablied sang. Josquin de Prés, oder Jodocus Praetensis, das dritte hervorragende Haupt der großen niederländischen Ton-

schulen, erblickte, wie jetzt angenommen wird, gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts zu Condé im Hennegau den Tag. Lange Zeit machten Italien, Frankreich und Deutschland einander den Ruhm streitig, ihn geboren zu haben. Kein Tonkünstler vor ihm hat sein Zeitalter in solchem Grade mit seinem Ruhm erfüllt. Er begann, nach vollendeten Studien bei Ockenheim, seine Laufbahn als Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom, ward dann Kapellmeister Louis XII. und endlich Kapellmeister Kaiser Maximilians, der ihm, nach der Vereinigung der Niederlande mit dem deutschen Reiche, das Canonicat Condé als Lohn seiner Dienste verlieh. Seine Werke paaren mit dem kirchlichen Ernst und der Strenge seiner Vorgänger eine bis dahin ungeahnte Milde und Innigkeit der Melodie. Glarean sagt von ihm: Niemand habe so wie er die Bewegungen der Seele durch den Gesang auszudrücken vermocht. Martin Luther, der ihn ebenfalls hoch verehrte, ruft über ihn aus: „Andere werden durch Töne gemeistert, Jodocus aber ist der Töne Meister.“ Coclius nannte ihn: Princeps musicorum, quos mundus suscipit et admiratur. Man sieht aus solchen Aeußerungen, wie hoch bereits der Ruf der niederländischen Tonschulen gestiegen war. Die nächste Folge davon war ihre Ausbreitung über alle Nachbarländer. Der streng kirchliche Geist und doch dabei schon so melodische Reiz der Tonwerke der Niederländer wirkte wie ein neues Evangelium auf Kunst und Künstler. Und so gingen denn, gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts, auch die Jünger der niederländischen

Tonschule hin in alle Welt, um die neue Lehre unter den musikalischen Heiden zu verkündigen.

Dem ersten dieser Apostel begegnen wir bereits in Tinctor, geboren 1434 zu Nyvel (französirt Nivelles) in Brabant. Tinctor war nicht nur einer der gelehrtesten Musiker und Theoretiker seiner Zeit, sondern zugleich auch Priester und einer der vorzüglichsten Rechtsgelehrten, in welcher Wissenschaft er die Würde eines Licentiaten bekleidete. Der Drang jedoch, das, was die Niederländer in der Tonkunst erreicht, auch anderen Völkern mitzutheilen, trieb ihn nach Italien, woselbst er in Neapel die später so berühmt gewordene neapolitanische Schule gründete. Dieselbe zählte Namen wie Durante, Leo und den großen Scarlatti unter ihre Jünger. Der neapolitanische Styl zeichnet sich im Allgemeinen durch Pracht und pomphaften Glanz der Chöre aus. Auch ist ihm eine große Leichtigkeit in Beherrschung der Kunstformen und eine seltene Anmuth der Melodie nicht abzusprechen, wenn dieselbe auch mitunter bis in das Weltliche hinüberstreift, woraus es sich erklärt, daß später die Oper hier ein so günstiges Terrain fand.

Wie Tinctor nach Neapel, so trug Adrian Willaert, geboren 1490 zu Brügge in Flandern, die niederländische Tonkunst nach Venedig. Unter seinen Schülern nennen wir als den bedeutendsten Zarlino, an welchen sich dann wiederum die beiden Häupter der venezianischen Schule, Andrea Gabrieli und Giovanni Gabrieli, der große Lotti, so wie später Caldara und

endlich Marcello, ein venezianischer Nobile, dessen Psalmcompositionen von unvergleichlicher Schönheit sind, nebst Anderen anschlossen. Giovanni Gabrieli, einer der größten Meister aller Zeiten, wirkte durch seine nordischen Schüler Hasler und Heinrich Schütz auch schon mächtig auf Deutschland zurück. — Der Charakter der venezianischen Tonschule mahnt unwillkürlich an den Charakter der gleichnamigen Schule in der Malerei. Da man damals noch kein Orchester von Instrumenten besaß, so bildeten sich die Venezianer ein solches aus Stimmen. Indem sie dieselben in zwei, drei, ja sogar vier verschiedene Chöre auseinanderlegten, gewannen sie einen solchen Reichthum von Tonfarben, daß uns ihre Kirchencompositionen unmittelbar an die Gold- und Farbenpracht erinnern, wie sie von der Decke von San Marco herabstrahlt, oder an das glänzend leuchtende und doch so gesättigte Colorit eines Tizian, Tintoretto und Paul Veronese.

Aber nicht nur die neapolitanische und venezianische, auch die römische Schule sollte von einem Niederländer begründet werden. Arcadelt, geboren 1500 in den Niederlanden, der, unter vielem Anderen, ein bekanntes, süß melodisches Ave Maria geschrieben, und Goudimel, geboren 1510 in Flandern, trugen die niederländische Compositionsweise nach Rom. Der Name des vorzüglichsten Schülers des Letzteren: Palestrina, ist weltbekannt. In demselben begrüßen wir zugleich das Haupt der römischen Schule, die späterhin noch Meister, wie Allegri, der das berühmte Miserere geschrieben, Corsi

und Anerio in ihren Reihen zählte. Denselben religiösen Ernst und dieselbe milde naive Schönheit, die sich unter den Malern der römischen Schule, besonders bei Perugino und in Raphael's frühester Periode finden, bemerken wir auch bei den Meistern der Tonschule von Rom. Von ihrem Begründer, dem obengenannten Goudimel, ist noch zu berichten, daß er, nachdem er vom Süden nach Frankreich zurückgekehrt war, Calvinist ward und als Hugenott in Paris während der Bartholomäusnacht seinen Tod fand.

Bis jetzt sahen wir die Niederländer nur nach Italien ziehen. Wir dürfen jedoch nicht zu berichten unterlassen, daß Goudimel durch eine große Anzahl von Psalmen, die er für die Calvinisten componirte, auch auf Frankreich wirkte, wie früher schon Ockenheim und Josquin de Prés gethan. Eine indirecte Wirkung der Niederländer auf Deutschland deuteten wir bei der Erwähnung der Schüler Gabrieli's an. Nunmehr aber sollte eine solche Wirkung auf unser Vaterland auch direct erfolgen.

Im Jahre 1520 ward zu Bergen im Hennegau Roland von Latre, später Orlandus Lassus genannt, geboren, der, wie er einerseits als der letzte erhabenste Gipfel, als die Blume der gesammten niederländischen Tonschulen erscheint, andererseits dieselben auch historisch abschließt, da nach ihm kein nur annähernd ebenbürtiger Meister unter den Niederländern mehr erstand. Alte Hennegauer Annalen erzählen von ihm: „Er war der Prinz und Phönix aller Musiker,

weßhalb ihn seine Zeitgenossen mit dem Verse begrüßten:

„Hic ille Orlandus Lassus qui recreat orbem".

Sein Geburtshaus stand in der Gerlandenstraße zu Bergen und war an einem Mohrenkopfe über dem Eingange kenntlich. Lassus begann seine Laufbahn als Chorknabe an St. Nicolas. Nachdem sein Vater als Falschmünzer mit Ketten belastet öffentlich um den Galgen hatte wandern müssen, soll der junge Latre seinen Namen in Orlandus Lassus geändert haben und im Gefolge Gonzaga's nach Sicilien gegangen sein. Später finden wir ihn in Neapel und dann in Rom, wo ihn der Cardinal Erzbischof von Florenz, angezogen von der Genialität des jungen Mannes, sechs Monate lang in seinem Palaste beherbergte. Kurze Zeit darauf ernannte ihn der Papst zum Kapellmeister von St. Johann am Lateran. Daß man einem 21jährigen Jünglinge eine so bedeutende Stelle in Rom, der damaligen Hauptstadt der Musik, anvertraute, beweist, daß die Verdienste des jungen Niederländers bereits sehr in die Augen fallen mußten. Zwei Jahre bekleidete er diesen Platz, da traf ihn die Nachricht, daß seine Eltern beide schwer erkrankt seien. Trotz der damals so großen Entfernung zwischen den Niederlanden und Rom und obgleich er deshalb sein ebenso ehrenvolles wie einträgliches Amt opfern mußte, reichte er doch, von der Sehnsucht überwältigt, diejenigen, die ihm das Leben gegeben, noch einmal in seine Arme zu schließen, sogleich die Bitte um seine Entlassung ein und eilte, nachdem er dieselbe erhalten, so rasch wie möglich über die Alpen und durch Deutschland nach Mons. Leider

fand er diejenigen, die er suchte, nicht mehr und da ihm in Folge hiervon seine Vaterstadt, die ihm außerdem so traurige Jugenderinnerungen bot, nur düstere Stimmungen weckte, so reiste er, um sich zu zerstreuen, durch Frankreich und England. Nachdem er auch Oberitalien noch einmal berührt, ließ er sich auf zwei Jahre in Antwerpen nieder. Es wird vermuthet, daß er an der dortigen weltberühmten Kathedrale zwei Jahre lang als Kapellmeister gewirkt habe. Im Jahre 1557 lud ihn Herzog Albrecht V. von Baiern an seinen Hof und bot ihm unter glänzenden Bedingungen seine Kapellmeisterstelle an. Auch forderte er ihn auf, eine beliebige Anzahl belgischer Tonkünstler mit nach München zu bringen. Lassus, der den großen Ruf, der ihm nicht nur als Tonkünstler, sondern auch als geistreicher Mann voranging, rechtfertigen wollte, that sich gleich im Anfange in München durch Gelehrsamkeit, Witz, Geist und gute Laune hervor. Glücklich in seiner ehrenvollen und sorgenlosen Stellung und vom Herzog mit Wohlwollen überschüttet, heirathete ein Jahr nach seiner Ankunft in München Regina Weckinger, Ehrendame der Herzogin von Baiern. Der Münchener Kapellchor war damals der größte der Welt, indem er 92 Mitglieder zählte und, nächst dem römischen, auch den glänzendsten Ruf besaß. Angeregt durch so reiche Mittel der Ausführung schrieb Lassus in München seine unvergänglichsten Werke, darunter seine weltberühmten Bußpsalmen. Sein Ruf überstrahlte bald selbst den Palestrina's. In Deutschland, Frankreich und den Niederlanden legte man ihm den Titel eines Fürsten der Musik

bei, welchen zu derselben Zeit die Italiener ihrem Palestrina ertheilten. Kaiser und Könige machten ihm die verlockendsten Anträge, um ihn für ihren Dienst zu gewinnen, ohne daß es ihnen jedoch gelungen wäre, ihn seinem Herzog zu entführen. Auf dem Reichstag zu Speier ward er am 7. December 1570 vom Kaiser Maximilian aus freien Stücken in den Adelsstand erhoben. Papst Gregor XIII. ernannte ihn am 6. April 1571 zum Ritter des goldenen Sporn von St. Peter. In demselben Jahre machte Lassus eine Vergnügungsreise nach Paris, wo ihn König Carl IX. als seinen Gast empfing und glänzend beschenkte. Später erinnerte sich dieser unglückliche Fürst abermals unseres Meisters. Nach den Schlächtereien der Bartholomäusnacht fühlte sich der junge König von Gewissensbissen zerrissen. Er wünschte daher, daß der große Tondichter, zur Linderung seiner Seelenqual, persönlich nach Paris komme, um ihm daselbst seine Bußpsalmen aufzuführen. Doch kaum war Lassus bis nach Frankfurt a. M. gelangt, als ihn die Kunde vom Tode des Königs ereilte. Er kehrte, ohne Zeit zu verlieren, nach München zurück, wo Herzog Albrecht, in seiner Freude über dies baldige unverhoffte Wiedereintreffen seines Lieblings, einen Panegyrikus auf ihn dichtete.*) Lassus starb in München im Jahre

*) Diese, von Fétis und anderen verdienten Musikhistorikern als authentisch mitgetheilte zweite Reise des Meisters nach Paris, sowie die Veranlassung derselben, wird in der Gegenwart mehrfach bestritten. Das Urtheil darüber dürfte jedoch noch nicht so unbedingt feststehen, wie es augenblicklich den Anschein hat.

1594 und ward bei den Franziskanern begraben. Sein Grabmahl, ein prachtvoll mit Basreliefs geschmückter Block von rothem Marmor, der auf der einen Seite Christus mit den dreien Marien, auf der andern Seite Lassus' Familienwappen darstellt, vergleicht ihn mit Orpheus, dem Bezwinger der Herzen. Sein bedeutendster Schüler war unser deutscher Landsmann Ekkard, und da dieser sich gewissermaaßen als Vater des evangelischen Kirchengesanges darstellt, so läßt sich eine directe Fortwirkung von Lassus bis auf Johann Sebastian Bach nachweisen, mit dem die gesammte christliche Tonkunst in ähnlicher Steigerung ihren Gipfel erreicht, wie die Gothik mit dem Cölner Dom.

Ich schließe mit dem Wunsche, daß das Wenige, was ich Ihnen an dieser Stelle über die niederländischen Tonschulen zu sagen vermochte, Ihnen ein, wenn auch nur schwaches Bild von der hohen Bedeutung derselben für die gesammte Kunst- und Cultur-Geschichte gegeben haben möge.

IX.

Das Dürer-Fest der Dresdener Kunstgenossenschaft.

Trotz eines schwer bedeckten nordischen Himmels machte sich, Sonntag, den 25. Juni 1871, ein fröhliches Treiben auf dem nach Leipzig und Berlin führenden Bahnhof Dresdens bemerkbar. In dem heiteren Gewühl mußten dem Beobachter viele ausdrucksvolle Köpfe, besonders unter den Männern, auffallen, deren markirter oder geistvoller Schnitt auf einen idealen Lebensberuf hindeutete, während sich neben liebenswürdigen Frauen ein Flor reizender Mädchengestalten bewegte. Es waren die von allen Seiten heranströmenden Festgenossen, die Dürer's vierhundertjährigen Geburtstag, wenn auch durch mühsame Vorbereitungen um ein Paar Wochen verspätet, in der alten guten Stadt Meißen und ihrer altehrwürdigen Albrechtsburg feiern wollten. Als allgemeines Erkennungszeichen galten weißseidene, auf der Brust der Männer und den Schultern der Frauen und Mädchen befestigte Schleifen, die das, dem großen Nürnberger Meister von Kaiser Maximilian verliehene rothe Wappen mit den drei silbernen Schilden, sowie die Worte und

Zahlen trugen: „Dürer-Fest 1871." Nächstdem bezeichneten auch die, mit den Jahreszahlen 1471 und 1871, sowie mit dem von Lorbeeren umkränzten Monogramm Dürer's gezierten Festprogramme, die sich in Aller Händen befanden, eine besondere Gemeinde.

Lachte auch keine Sonne vom Himmel, so lachte sie desto heller in den Herzen. Die Künstler begrüßten ihre Gäste von nah und fern, Freunde und Bekannte schüttelten einander die Hände, dazwischen erschallte ein fröhliches Scherzen und Lachen der Jugend, bis sich endlich der Extrazug in Bewegung setzte und die heitere Schaar in raschem Fluge nach ihrem Ziele trug. Auf dem Perron des reich geschmückten Bahnhofs von Meißen wurden wir von dem Tusch verschiedener Musikchöre und dem Hochrufen einer Volksmenge begrüßt, die sich, trotz eines trägen aber hartnäckigen Landregens, in dichten Massen daselbst aufgestellt hatte. Was aber dieser Ankunft gleich die rechte Weihe und Stimmung verlieh, war die Anwesenheit einer stattlichen Reihe von festlich geschmückten Herolden, die in goldglänzenden alterthümlichen Waffenröcken und blauen oder hochrothen Baretts in Parade vor dem ankommenden Zuge aufmarschirt standen und auf ihren Goldstäben die bekränzten Wappenschilder Nürnbergs und anderer deutschen Städte und Staaten trugen. Ein hohes Banner ragte aus ihrer Mitte hervor, auf welchem sich des Altmeisters Dürer's Wappen, von zweien seiner bekannten Engelsgestalten gehalten, befand. Unter der Vorantragung dieses Wahrzeichens ordnete man sich zum Festzuge, der von den Herolden und einem Musikchor

von Trompetern, Horniſten und Poſauniſten eröffnet und in gleicher Weiſe geſchloſſen wurde. Die Zahl der Theilnehmer an dieſer feſtlichen Prozeſſion betrug zwiſchen vier- bis fünfhundert Damen und Herren. Unſer Zug bewegte ſich zunächſt an den Felſen vorüber, die ſich auf dem rechten Elbufer von Meißen erheben und, bis zu ihren letzten Weinterraſſen hinauf, mit Zuſchauern beſetzt waren. Da wir Sonntag hatten, ſo geſtaltete ſich dieſer Einzug nicht nur zu einem Volksfeſt für das Städtchen, ſondern auch für die in deſſen Umgebung liegenden Flecken und Dörfer, deren Bewohner die Menge der feſtlich geſchmückten Bürger Meißen's noch verſtärkten.

Beim Heraustreten an den offenen Elbſtrom zeigte ſich das, an den gegenüberliegenden Bergen maleriſch hinaufgebaute alterthümliche Meißen ganz bedeckt von Flaggen in den Reichsfarben, die in friedlicher Gemeinſchaft neben den grünweißen Wimpeln des Landes wehten. Selbſt von den Giebeln der auf ihrem Felſen thronenden und jetzt königlichen Albrechtsburg, ſowie von den Spitzen des berühmten Domes ſah man die ſchwarz-weiß-rothen Banner weit in die Lüfte hinausflattern. Der Himmel that in dieſem Augenblick den Zuſchauern und den Einziehenden den Gefallen, dem tröpfelnden Regen für kurze Zeit Einhalt zu gebieten. So konnten wir uns an dem uns gebotenen Anblicke ungeſtört erfreuen. Was dabei ein deutſches Herz geradezu erheben mußte, das war die auch hier wieder zu Tage tretende Thatſache, daß in der Gegenwart kein Volksfeſt in Deutſchland mehr gefeiert werden kann, bei welchem nicht die

Freude über unsere nationale Wiederauferstehung zu ihrem Ausdrucke drängte. Dieselbe hatte freilich heute, wo es sich um die Feier des größten bildenden Künstlers Deutschlands handelte, einen doppelt guten Grund.

Innerlichst bewegt, zogen wir über die steinerne Brücke, zwischen dichten Spalieren fröhlicher Gesichter, in die engen Straßen ein, in denen nicht nur Thüren und Fenster, sondern auch Dachlucken und Ziegel Kopf an Kopf besetzt waren. Festlich wirkten die quer über die Gassen gezogenen Laubguirlanden und die fast unter jedem Fenster hängenden grünen Kränze. Ueber den mit Giebelfenstern, Erkerthürmchen und seinem alterthümlichen Rathhaus geschmückten Markt hinweg, wand sich der Zug zur Burg hinauf und brachte hier, in seinen verschiedenen übereinander emporsteigenden Windungen, die malerischsten Wirkungen hervor. Die in einander klingenden Echo's der von oben und unten schmetternden Musikchöre, welche abwechselnd die „Wacht am Rhein", Arndt's „Deutsches Vaterland" und einen lustigen Trompetenmarsch von C. M. v. Weber spielten, dazu die an den Fenstern im Sonntagsstaat prangenden Mädchen und Frauen, aus deren Händen Blumen auf uns niederfielen, die auf der Höhe mit ihren Corps-Mützen aufgestellten Schüler der berühmten Fürstenschule classischen Andenkens, sowie endlich unser Einmarsch in den in seiner Art einzigen Schloßhof, dessen Seiten von der Albrechtsburg mit ihrem reizenden durchbrochenen gothischen Treppenthurm und dem Dom mit seinen herrlichen Portalen und Pfeilern gebildet werden — dies Alles hatte in seiner Gesammtheit etwas Berauschendes.

So waren wir denn bereits in der rechten Stimmung, als sich die herrlichen Spitzbogen des gothischen Saales über uns wölbten, in welchem Professor Julius Hübner die Festrede halten sollte.

Es war eine glückliche Idee der Dresdener Künstler, ihr Dürerfest auf dem architektonischen Hindergrunde des Schlosses und Domes von Meißen, dieses sächsischen Klein-Nürnberg's, sich entwickeln zu lassen. Eine passendere und in den Geist der Vorzeit, um die es sich handelte, unmittelbarer versetzende Dekoration wäre in Sachsen, das sonst so arm an gothischen Denkmalen ist, nicht auffindbar gewesen. Auch der Saal, in welchem wir uns befanden, trug dasselbe Gepräge. Der Festredner befand sich auf einem erhöhten Podium, rings umgeben von Wänden, die mit rothem Tuche ausgeschlagen waren: der Raum sollte später zur Bühne dienen. Zu seiner Rechten erhob sich im Saale eine improvisirte würdige Statue Dürer's, ein Werk des jungen Bildhauers Robert Henze, dem Dresden die ebenfalls improvisirte und lange auf dem Altmarkt ausgestellte Colossal-Statue der majestätischen Germania verdankte, welche das deutsche Siegesfest der sächsischen Hauptstadt schmückte.

Professor Julius Hübner gab einen vortrefflichen Abriß des Lebens und Wirkens des Altmeisters. Seine Rede glich einem culturhistorischen Bilde, das uns Dürer, im Rahmen seiner Zeit und auf dem Hintergrunde Nürnbergs, als Hausvater und Künstler, sowie in seinen Leiden und Kämpfen, seinen Erfolgen und inmitten der Beifallsbezeugungen seiner Kunstgenossen erblicken

ließ. Auch die bekannte innige Beziehung Dürer's zu Luther und zu dem Geiste der Reformation ward in das rechte Licht gestellt. Nur die antike Kunst, die der Redner der christlichen vielfach diametral gegenüber stellte, hätte etwas besser wegkommen dürfen. Die Griechen würden für uns todt sein und ihre Kunstschöpfungen in der Gegenwart ohne fortzeugende Wirkung bleiben, wenn sie sich lediglich, wie der Redner wiederholt betonte, au die schöne Form beschränkt hätten. Hübner forderte schließlich mit schwungvollen Worten zur Bekränzung des Standbildes auf, die denn auch in anmuthvollster Weise durch einige reizende und festlich geschmückte Mädchen, unter denen eine ein paar passende Verse recitirte, vor sich ging, während die Musik mit Händel's „Halleluja" einfiel. Diesem feierlichen Acte folgte eine Besichtigung des dem Schlosse unmittelbar benachbarten Domes, aus dem uns schon festlich brausender Orgelklang entgegenschallte. Die musikalischen Kräfte Meißens überraschten uns hier in beziehungsvoller Weise mit Luther's, unter Pauken- und Trompetenschall gesungenem: „Ein' feste Burg", worauf noch Mozart's a capella vorgetragenes Ave verum, Beethoven's vierstimmig umgesetztes Lied: „Die Himmel erzählen" und mancher andere treffliche Tonsatz folgte. Ich mußte mir unwillkürlich sagen, und durfte dabei mit voller Objectivität, ohne jede nationale Voreingenommenheit, urtheilen, daß solche musikalische Leistungen, in einem Städtchen von der geringen Größe Meißens, bei keiner anderen Nation der Welt in gleicher Schlagfertigkeit möglich sein würden.

Architektur, begeisterte Rede, Dichtung und Musik hatten bisher das ihre gethan, um den Meister zu feiern, der so Unvergängliches in einer Schwesterkunst geleistet. Nur die Malerei, die hierbei zunächst betheiligte Kunst, hatte noch nicht ihre Zauber mit denen der anderen Künste, zum Preise und Ruhme eines ihrer größten Jünger, geeint. Nun war der Moment gekommen, wo auch sie hervortreten und ihrem Lieblinge ihre Huldigung darbringen sollte, wenn auch in bescheidener und den geladenen Schwestern den Vortritt lassender Weise. Neben der Halle, in welcher wir Dürer gefeiert hatten, befand sich nämlich ein noch ungleich größerer und ebenfalls durch prächtige gothische Pfeiler und Kreuzgewölbe gebildeter Saal; der sogenannte „Fürstensaal", der dazu bestimmt war, dem festlichen Banket zum Schauplatz zu dienen. Die Wände dieses herrlichen Raumes hatten die Künstler, nach Entwürfen des Professors Choulant, mit lediglich zu unserem Feste improvisirten Fresken geschmückt, symbolischen und zeitgenössischen Gestalten aus der Zeit Dürer's auf einfarbigem Grunde, die zum Theil von reizender, zum Theil auch von ernster und bedeutender Wirkung waren. Rauschend strömten nunmehr die fröhlichen Schaaren in die hohen Hallen ein; man nahm an langen, in sechsfachen Reihen sich nebeneinander hinziehenden Tafeln Platz. Ein, in den oberen Theil der Wölbung eines Spitzbogens hineingebauter Altan hatte das Musikchor aufgenommen, welches bei Tafel aufspielen sollte. Die auf demselben befindlichen Mitglieder der wohllöblichen Musikerzunft von Meißen erinnerten in dieser

Stellung und Umgebung lebhaft an jene ehrenfesten Stadtpfeifer und Stadttrompeter, die sich, auf Dürer's Fresken seines „Triumphzuges", im großen Saale des Nürnberger Rathhauses befinden. Auch mit den Wappen aller solcher Städte des deutschen Reiches, die in einer besonderen Beziehung zur bildenden Kunst stehen, hatten unsere Künstler die Wände geziert. Ich bemerkte darunter nicht nur das „Münchener Kindel" im weiß-blauen Felde, sondern auch den wohlbekannten schreitenden Bären von Berlin.

Von einem Comité-Tisch, an welchem unter Anderen auch die sächsischen Staatsminister von Friesen und von Nostitz-Wallwitz, sowie die Oberbürgermeister und Bürgermeister von Dresden und Meißen Platz genommen hatten, ward, wie billig, der erste Toast zu Ehren König Johann's von Sachsen ausgebracht, des einsichtsvollen Beschützers und Kenners von Kunst und Wissenschaft. Es ward demselben darin der Dank der Anwesenden für die Bewilligung der Räume der Albrechtsburg zum Dürer-Feste ausgesprochen. Doch wollte es mir scheinen, als ob der Burgherr auch den Künstlern zum Danke verpflichtet sei. Die herrlichen, früher als Mittelpunkt der Fabrikation des berühmten Meißner Porzellans dienenden Räume waren zwar durch eine kunstsinnige königliche Verwaltung schon längst einer theilweisen Restauration unterworfen worden; unsere Feier gab aber auch der Dresdener Kunstgenossenschaft Gelegenheit, sich in diesem Sinne hervorzuthun, indem sie sämmtliche Säle mit Holzdielen versah. Sie hatte ferner

nicht allein die verunreinigten Wände, Pfeiler und Wölbungen sauber weißen lassen, sondern zugleich den Fürstensaal, durch die schon erwähnten Fresken und dessen sonstige Ausschmückung, in eine künstlerisch schöne und in dieser Gestalt dem Burgherrn verbleibende Festhalle umgewandelt.

Auf den offiziellen Toast folgte natürlich derjenige auf Dürer, von Professor Zahn in geistvoller und fortreißender Weise gesprochen. So jubelnd derselbe auch aufgenommen wurde, so stieg der Enthusiasmus doch noch höher, als der nächste Redner des Altmeisters Dürer mit Beziehung auf unsere nationalen Errungenschaften gedachte und mit einem Toaste auf „Kaiser und Reich" schloß. Stürmisch wurde die „Wacht am Rhein" verlangt, in die das Orchester und die Tafelnden einstimmten. Gleichen Erfolg hatte der nächste Toast, der jenen beiden Männern: dem großen Staatsmanne und dem unvergleichlichen Strategen, galt, denen wir, vor allen Andern, unsere Einheit und unsere Siege danken. Daß auch den deutschen Frauen zu Ehren ein Glas Schaumwein geleert wurde und es nicht an Trinksprüchen mangelte, in denen der unserem Volke eingeborene Humor hervorblitzte, bedarf keiner Erwähnung. Während der Tafel hatte ich unter den Künstlern die Professoren Gonne, Große, Nicolai, Preller, Scholz, Schilling und Andere entweder begrüßt, oder bemerkt. Hähnel und Schnorr von Karolsfeld fehlten leider wegen Unwohlseins.

Dem Bankett folgte eine dramatische Aufführung der Künstler in den Kostümen des alten Nürnbergs. Das

von dem Weimar'schen Dichter Julius Grosse mit Geschmack gedichtete Festspiel trug den Namen: „Meister Dürer's Erdenwallen. Ein Geburtstag aus seinem Leben." Es war vorauszusehen, daß darin auch Dürer's, jedem deutschen Herzen theuere Landsleute und Zeitgenossen: Hans Sachs, Peter Vischer, Adam Krafft, Wilibald Pirkheimer und der Rathsherr Imhoff auftreten würden. Aber auch Kaiser Maximilian, sowie der von Raphael an Dürer abgesandte Tommaso von Bologna und vor Allen Frau Agnes, Dürer's vielleicht zuviel geschmähte Ehehälfte, spielten dankbare Rollen.

Ein Tänzchen, das sich die Jugend mit einbrechender Dunkelheit in den phantastisch erleuchteten Räumen nicht nehmen lassen wollte, füllte die Zeit bis zum Aufbruch der Festgenossen, der in einem Zug aller Anwesenden mit Lampions durch die Stadt nach dem Bahnhof bestand. Hatte sich schon unser Einmarsch zu einem Volksfest gestaltet, so trug in einem noch erhöhten Grade unser Auszug dies Gepräge. Der Ort war illuminirt und bei jeder Biegung des Bergweges oder der Straßen wurden wir von einem bengalischen Lichte, in bald rothem, bald weißem, bald grünem Glanze angestrahlt, während die beifälligen Rufe, mit denen unsere Reihen von unten dankten, aus den Fenstern und Thüren durch Tücherschwenken und Jubel beantwortet wurden. Das schönste Schauspiel wartete unserer aber auf der Elbbrücke. Wie eine feuerglühende Fantasmagorie lagen Schloß und Dom auf ihrem Felsen da, den wolkenschweren Nachthimmel weithin mit rosigem Dämmerglanz anhauchend

und in schwankenden Purpurumrissen im Strome sich spiegelnd. Unter dem donnernden Hochruf der Volksmenge, die uns bis an den Bahnhof geleitete, setzte sich endlich der Eisenbahnzug in Bewegung, der uns in gehobener Stimmung nach dem schönen „Elbflorenz" zurücktrug.

X.

Die protestantische Kunst.

Vortrag,

gehalten im neuen Berliner Rathhause am 10. März 1871.*)

Es ist der evangelischen Kirche häufig der Vorwurf gemacht worden, daß sie der Kunst keinerlei Gelegenheit gegeben habe, in ihr eine Stellung zu gewinnen. Auf den ersten Blick scheinen derartige Rügen nicht allen Grundes zu entbehren. Treten wir in eine protestantische Kirche und fragen wir uns, in wieweit dort die Kunst zur Erhöhung der Erbauung beiträgt, so scheint ihre Mitwirkung in dieser Beziehung allerdings als eine sehr unerhebliche. In den meisten Fällen werden wir eine Kirche finden, die sich weder durch architektonische Schönheit auszeichnet, noch den Schmuck von Statuen und Bildern gewahren läßt. Die Tonkunst finden wir gewöhnlich daselbst auf den schlichten Choralgesang beschränkt, und auch die Vortragsweise des letzteren durch die Gemeinde ist für musikalische Gemüther nicht immer wohlthuender Art, da sie häufig mehr einem Geschrei, als wirklichem Gesange gleicht.

*) Mit gefälliger Erlaubniß der Verlagshandlung von F. Henschel in Berlin, aus den Vorträgen der protestantischen Union wieder abgedruckt.

Wie anders wirkt dagegen der Eintritt in viele katholische Kirchen, besonders in die Dome und Münster größerer Städte. Zwischen hohen ehrwürdigen Gewölben, die von einem Walde himmelanstrebender Säulen und Pfeiler getragen werden, herrscht eine wundersame Dämmerung, da sich das Tageslicht nur durch die hochglühenden Farben der gemalten Fenster seinen Weg in das Innere des Gotteshauses zu bahnen vermag. Von Altären und Wänden, aus Nischen und von Pfeilern blicken würdevolle oder verklärte Gestalten auf uns nieder, in denen wir häufig wahrhaft erhabenen Schöpfungen der Sculptur und Malerei begegnen. Und während die Priester am Altar in goldstrahlenden Gewändern die Messe celebriren, ertönen von geübten Sängerchören und Orchestern Meisterwerke der Tonkunst aus der Höhe herab.

Dennoch ist nie ein ungerechterer Vorwurf gegen die evangelische Kirche ausgesprochen worden, als die Behauptung, daß dieselbe in einem feindlichen Verhältnisse zur Kunst stehe. Ja, ich wage einem solchen Mißverständnisse evangelischen Geistes, welchem letzteren gerade auch die Kunst ihre Befreiung von den Fesseln der Tradition verdankt, mit den Worten entgegenzutreten, daß im Gegentheil alle wahre Kunstentwickelung, seit der Reformation, so gut wie ausschließlich innerhalb des Völkerkreises evangelischen Bekenntnisses sich vollzogen habe. Dies ist nicht allzu schwer zu beweisen, sobald wir, an die Stelle des Ausdruckes: „evangelische Kirche", den höheren Begriff des Protestantismus setzen.

Aber auch die evangelische Kirche müssen wir bis

zu einem gewissen Punkte gegen den ihr gemachten Vorwurf in Schutz nehmen. Es kommt doch vor allem darauf an, wie der gewaltige Begründer derselben, wie unser Martin Luther über die Stellung der Kunst zur Kirche gedacht hat. Der große Reformator sagt in seiner im Jahre 1529 erschienenen Vorrede zu seinen geistlichen Liedern: „Auch bin ich nicht der Meinung, daß durch's Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistige vorgeben, sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienste dessen, der sie gegeben und geschaffen hat." — Luther hat diese seine Worte durch die That bekräftigt, da wir ihm bekanntlich nicht nur die Dichtung einer Reihe herrlicher Kirchenlieder, sondern auch die unvergänglich schöne und gewaltige Melodie seines Chorales: „Ein' feste Burg ist unser Gott" verdanken. Aber damit nicht genug, sehen wir ihn auch bei sich im Hause eine Anzahl von Tondichtern versammeln, unter denen sich ein Mann wie Johann Walther befand, um sich mit ihnen über die musikalische Gestaltung des evangelischen Gottesdienstes zu berathen. Er war weit entfernt, sich hierbei nur auf den Choral zu beschränken, sondern es kam ihm gerade besonders darauf an, mehrstimmigen und mehrchörigen Motetten, deren Vortrag nur durch geübte Sängerchöre möglich ist, eine bedeutende Stellung während des Gottesdienstes einzuräumen. Seiner Begeisterung für diese Gattung musikalischer Composition leiht er vielfach Ausdruck. So sagt er in seiner 1538 zu Wittenberg geschriebenen Lob-

rede auf die Tonkunst: „Wo die natürliche Musika durch die Kunst geschärft und polirt wird, da siehet und erkennet man erst mit Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werke, der Musika, in welchem vor allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer die schlechte Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise gleich als mit Jauchzen rings herum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe Weise wunderlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen, freundlich einander begegnen und sich herzen und lieblich umfangen." — Unter dem Ausdruck: „schlechte Weise" ist die gegebene Choral- oder Volksmelodie zu verstehen.

Auch Luther's innige Freundschaft mit dem Maler Lukas Kranach, der seinen geliebten Dr. Martinus wiederholt portraitirte, die Begeisterung von Albrecht Dürer für ihn und das Preislied von Hans Sachs auf die „Wittembergisch Nachtigall" wären undenkbar gewesen, wenn sich Luther jemals in einem den Künsten und der Poesie feindlichen Sinne geäußert hätte. Hat er sich doch selbst über Drama und Schauspiel in höchst einsichtsvoller und anerkennender Weise ausgesprochen.

Es beruht daher nur auf grober Unkenntniß der Schriften und Thaten des Reformators, wenn man ihm, der selbst ein Dichter und Musiker war, einen kunstfeindlichen Puritanismus zuschreibt. Einen solchen finden wir damals nicht einmal bei den in kirchlichen Dingen

weit einseitigeren Calviniſten. Beweiſe hierfür liefern die Umdichtungen der Pſalmen durch Marot (1540) und Beza (1552), ſowie die, künſtleriſchen Anſprüchen genügenden Compoſitionen derſelben durch Franc (1552) und Goudimel (1562). Erſt nach Luther's Tode und mit dem Ausbruche der Religionskriege griff in der evangeliſchen Kirche jener Zelotismus um ſich, der alle Kunſt für fleiſchlich und teufliſch erklärte. Ein ſolcher falſcher Eifer fand ſeinen Grund theils in dem ſich ſteigernden Haß der Evangeliſchen gegen den Bilderdienſt der Katholiken, theils in der geiſtigen Beſchränkung der Nachfolger Luther's, die den hohen, rein menſchlichen Standpunkt des großen Reformators nicht mehr feſtzuhalten vermochten. Dies hatte nur zur Folge, daß, wenige Ausnahmen abgerechnet, die höchſten Beſtrebungen in Kunſt und Literatur der Kirche mehr und mehr den Rücken zuwandten. Demungeachtet ſind aber gerade dieſe Beſtrebungen am meiſten von echt proteſtantiſchem Geiſte erfüllt. Denn ſie ſtellen das mit dem Proteſtantismus in die Welt gekommene Ringen nach einer immer idealeren Freiheit und Erkenntniß am ſichtbarſten und überzeugendſten dar. Wir finden zugleich, daß die Träger dieſer neuen Geiſtesrichtungen in der großen Majorität der Fälle ausſchließlich entweder Proteſtanten ſind, oder der älteren Kirche nur nominell noch angehören.

Was haben wir überhaupt als proteſtantiſche Kunſt zu bezeichnen, wenn wir uns auf einen höheren Standpunkt als den der Partei ſtellen? —

Von einem ſolchen aus müſſen wir alle diejenigen

Richtungen in der Poesie und in den Künsten hierherzählen, die, der starren kirchlichen Form ihrer Zeit zum Trotz, zu dem rein menschlichen und ewigen Kern des Christenthums hinstrebten und durchdrangen, oder gegen Menschen- und Priestersatzungen, die sich an die Stelle des göttlichen Wortes und göttlicher Wahrheit setzen wollten, kühn und mannhaft protestirten. In diesem weiteren Sinne beginnt aber die protestantische Kunst nicht erst mit Luther und der Reformation, sondern schon im 12. und 13. Jahrhundert.

Als specifisch katholische Kunst, d. h. als diejenige, die sich in strenger Uebereinstimmung mit der dogmatischen Anschauung der römischen Kirche und des Priesterstaates entwickelte, sind eigentlich nur der byzantinische Styl, sowie die ältesten Formen des romanischen Styles — sei es in Architektur, Sculptur und Malerei, sei es in der gleichalterigen Poesie und den theoretischen Versuchen der Musik jenes Zeitalters — anzusehen. Ja, in der Musik, als der jüngsten der Künste, setzt sich jene innerliche Abgeschlossenheit des Gemüthes innerhalb der Grenzen der Tradition zum Theil noch bis in die schon sehr entwickelte Kunstmusik des 16. Jahrhunderts, besonders in Italien, fort, so daß wir selbst noch die Meister des eigentlichen „Palestrina-Styles", der Mehrzahl ihrer Schöpfungen nach, hierhin zu zählen haben.

Nichts wäre einseitiger und kurzsichtiger, als diese älteste christliche Kunst, nur darum, weil sie ein specifisch katholisches Gepräge besitzt, zu unterschätzen. Schon im 2. Jahrhundert beginnen innere Kämpfe der zugleich auch

von außen her noch bedrohten christlichen Kirche, bei welchen sich Dogmatiker, Gnostiker und Manichäer, sowie im 4. Jahrhundert Arianer und Athanasianer, von den verschiedensten Standpunkten aus, angriffen. Nicht weniger erschütterten die Stürme der Völkerwanderung die Grundvesten der damaligen Weltordnung. So war es nur natürlich, daß sich das bedrängte menschliche Gemüth zunächst nach der Ruhe sehnte, wie sie seinem Verständnisse damals am sichersten nur eine auf ganz positive Glaubenssätze begründete Form der Kirche zu geben vermochte. Es ist daher auch nicht zu leugnen, daß die aus solchen Herzens- und Geistesbedürfnissen erwachsende ältere christliche Kunst anfänglich, und selbst in vielen späteren Monumenten, Bildwerken und dichterischen Ergüssen, einen wahrhaft naiven und verklärten Seelenfrieden athmet. Wir empfinden, daß die Künstler einer Zeit angehören, die sich, innerhalb eines beschränkten und festumfriedeten Kreises, beglückt und beseligt fühlt und nichts begehrt, erstrebt oder kennt, was jenseits desselben liegen oder existiren könnte. Die byzantinische Kunst geht erst dann in eine uns anwidernde Starrheit und Verknöcherung über, setzt erst dann Hohlheit, Spitzfindigkeit oder herzlose Pracht und schwülstigen Bombast an die Stelle wirklicher Ergriffenheit, als die Gemüther der Menschen anfingen, mit den sich überlebt habenden Anforderungen der Kirche in Widerspruch zu stehen. Da nun damals ein großer Theil der Künstler dem Clerus angehörte, so mußte endlich auch das künstlerische Bewußtsein mehr oder weniger mit sich selber in Zwiespalt gerathen.

Von diesem Momente an begegnen wir auch den Vorboten protestantischen Geistes in der Kunst. Als eines der wichtigsten Denkmäler des begonnenen Zerwürfnisses zwischen dem Priesterstaate, der, um unbedingt zu herrschen, jede selbständige Regung des Menschengeistes unterdrücken mußte, und zwischen der ihre ewigen Rechte fordernden freien Persönlichkeit haben wir Dante's großes Gedicht: „Die göttliche Komödie" zu bezeichnen. Hier wird in einer für die Träger der kirchlichen Macht wahrhaft vernichtenden Weise auf den Widerspruch ihrer Mission und ihrer Thaten, sowie auf ihre Uebergriffe über die Grenzen kirchlicher Gewalt hinaus, hingewiesen. Dante zieht selbst das Oberhaupt der Kirche vor sein Forum, und dies geschieht häufig mit einer Kühnheit und in einer Sprache, die bereits an das spätere Auftreten Luther's gegen die Päpste mahnt. Eine Stelle, welche wir im 27. Gesang der „Hölle", Vers 118—121, finden, läßt uns in Dante einen der frühesten und ausgesprochensten Protestanten begrüßen. Dieselbe lautet in der Uebersetzung:

„Wer Ablaß will, bereu' erst seine Thaten.
Doch wer bereut und Böses will, der muß
Wohl mit sich selbst in Widerspruch gerathen."

In desselben großen Mannes nicht vollendeter lateinischer Schrift: „de Monarchia" tritt er sogar als lebhafter Vertheidiger der Rechte des deutschen Kaisers gegen den römischen Papst in die Schranken.

Dante schrieb seine göttliche Komödie ungefähr gegen den Ausgang des 13. Jahrhunderts, und schon 1322

begegnen wir ähnlichen Regungen protestantischer Kunst in Deutschland. Es fand um diese Zeit in Eisenach die Aufführung des großen thüringischen Mysteriums „von den zehn Jungfrauen" statt. — Unter den Mysterien werden bekanntlich jene volksthümlichen geistlichen Schauspiele verstanden, welche damals in der ganzen Christenheit, vorzugsweise aber in Frankreich und Deutschland, an der Tagesordnung waren. Wenn auch viele dieser Mysterien bereits eine kecke Sprache über die Ausschreitungen, die sich Kirche und Priester erlaubt, geführt hatten, so tritt doch ein zugleich gegen die Dogmen gerichteter revolutionärer Geist kaum in einem zweiten Mysterium so überraschend hervor, wie in dem oben angeführten. Es hat etwas Providentielles und Prophetisches, daß dies geistliche Drama, aller Wahrscheinlichkeit nach, von Augustinern gedichtet und aufgeführt worden ist; also von Gliedern desselben Ordens, aus dessen Mitte, fast 200 Jahre später, Luther hervorging. Nicht minder bedeutungsvoll erscheint es, daß die erste Aufführung dieses Werkes in Eisenach und am Fuße jener Wartburg stattfand, von deren Höhe herab der große Reformator sein Volk mit der Bibel beschenkte.

Der protestantische Geist des thüringischen Mysteriums „von den zehn Jungfrauen" liegt darin, daß in demselben nicht nur die Fürbitte der Heiligen, sondern selbst diejenige der vornehmsten Patronin aller Sündigen, die Fürbitte nämlich der Jungfrau Maria, für null und nichtig erklärt wird. Es wird den Zuschauern eindringlich vor die Seele geführt, daß der sündige Mensch,

wenn er sich nicht während seines Erdenwallens und nicht aus eigener innerer Kraft gebessert und Gott zugewandt habe, auf keine Erlösung durch Fürbitten oder Vermittelung der Kirche nach seinem Tode zu rechnen habe. Da die katholische Kirche heute noch Seelenmessen für Verstorbene verordnet und ihr auch in der Gegenwart noch die Fürbitte als eines der wirksamsten Gnadenmittel gilt, so mag man ermessen, wie kühn eine Verwerfung beider im 14. Jahrhundert erscheint. Daß mit der Fürbitte auch der Ablaß verurtheilt war, ergiebt der innere Zusammenhang beider.

Die revolutionäre Tendenz des Mysteriums, von den zehn Jungfrauen, verursachte übrigens schon am Tage seiner Aufführung, den 24. April 1322, einen ergreifenden Zwischenfall. Landgraf Friedrich der Freudige von Thüringen, der diesem Schauspiele beiwohnte, gerieth über die Verkündigung der Wirkungslosigkeit der Fürbitte der Mutter Gottes in eine so gewaltige Aufregung und Zorn, daß er laut ausrief: „Was ist denn der Christenglaube noch, oder was sind unsere Hoffnungen, wenn es uns nichts mehr hilft, daß Gottes Mutter und die Heiligen für uns bitten? Wozu dienen wir ihnen, oder warum sollen wir sie ehren, wenn wir keine Gnade durch sie erwerben?“ Der Landgraf verließ in großer geistiger und körperlicher Aufregung das Schauspiel, und man weiß, daß dasselbe den Grund zu seinem 2 Jahre später erfolgenden Ende gelegt hat.

Aber nicht nur in der volksthümlichen Poesie Deutschlands trat der dem Germanenthume eingeborne

frei aufstrebende Geist, der keine Knechtung der Vernunft und des Herzens duldet, hervor, sondern wir begegnen demselben auch schon früher in Deutschlands größtem mittelalterlichen Dichter. Walther von der Vogelweide, der bereits im Jahre 1228 starb, stellt sich, in dem Kampfe zwischen dem deutschen Kaiser und dem Papste, ganz auf die Seite des ersteren. Er faßt diesen Kampf auch als ein Ringen der Deutschen mit den Wälschen und deutscher Gradheit und Ehrlichkeit mit romanischer und pfäffischer Treulosigkeit und Hinterlist auf. So finden wir z. B. in einem Liede Walther's eine ironische Anspielung auf die Gewissenlosigkeit, mit welcher die Päpste dieselbe Krone, die sie dem rechtmäßigen Kaiser aufgesetzt, einem von ihnen ernannten Gegenkaiser verliehen. Es heißt daselbst:

„Ei! wie so christlich mag der Papst in Rom nun lachen,
Wenn er zu seinen Wälschen spricht: „Seht, Solches kann ich machen:
Zwei Allemannen hab' ich unter einen Hut gebracht!
Nun müssen sie das Reich zerstören und belasten;
Unterdessen füllen wir die Kasten.
Zinspflichtig sind sie meinem Stock, und all ihr Gut ist mein;
Ihr deutsches Silber fährt in meinen wälschen Schrein.
Ihr Pfaffen! Esset Hühner, trinket Wein
Und laßt die Deutschen sich kastei'n und fasten!" —

Auch die Baukunst zeigt schon in frühen Zeiten Regungen eines dem protestantischen verwandten Geistes. Macht der romanische Baustyl den Eindruck priesterlicher Würde und zugleich jener strengen inneren Abgeschlossenheit, in die die Kirche die Gemüther der Gläubigen bannte, so symbolisirt dagegen der gothische Styl

jenes Streben über die von der Hierarchie gezogenen Geistesschranken hinaus, welches seit dem 12. und 13. Jahrhundert die Christenheit zu ergreifen angefangen hatte. Die verschiedenen Zeitströmungen, welchen beide Style ihren Ursprung verdanken, versinnbildlichen sich bereits in den architektonischen Motiven, aus denen dieselben emporwachsen. Der dem romanischen Style zu Grunde liegende Rundbogen malt durch seine Erhebung und Senkung jene sanft emporwallende und beruhigt in die Brust des Betenden zurückkehrende Andacht, wie dieselbe ein naiver Glaube an die von der Kirche gelehrten Dogmen erzeugt. Der dem gothischen Styl zu Grunde liegende Spitzbogen dagegen, wie er sich in den Gewölben, Fenstern, Thüren, Nischen und, mehr schematisirt, in den Wimpergen, Strebepfeilern, Dächern, Thürmen und Knospenthürmchen des gothischen Domes ausprägt, zeigt ein Streben zum Himmel und zur Gottheit empor, das der Begrenzung durch Priester und Priestersatzungen gleichsam spottet und uns unwillkürlich an das Bibelwort mahnt: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ — Es ist schon gewissermaaßen protestantisch, daß der gothische Dom keine zusammenhängenden Wände mehr, im Sinne des romanischen Styles, kennt. Er löst vielmehr den ganzen Bau in architektonische Glieder auf, d. h. er entzieht dem Bilderdienst schon an und für sich den eigentlichen Raum, indem er Sculptur und Malerei auf Thür- und Pfeilernischen, oder auf die bunten Scheiben der farbigen Fenster beschränkt. So weist er denn in seinen, im Innern wie im Aeußern nach oben strebenden

schlanken Pfeilern, mit seinen sich zuspitzenden Gewölben und Fenstern, so wie in den nach der Höhe zu sich verjüngenden Thürmen gleichsam mit tausend Armen zum Himmel empor, hierdurch symbolisirend, daß Gott weniger in Bildwerken oder in irdischer Sichtbarkeit, als über den Sternen und im Weltenraume zu suchen sei. Es lebt überhaupt in der Gothik ein Geist, welchem, wie demjenigen Luther's, der Glaube und die Sehnsucht nach Erlösung mehr ist, als die vom katholischen Clerus gepredigte Werkheiligkeit. Dies offenbart sich ebensowohl in der Art, wie dieser Styl vom Nützlichen und Nothwendigen ganz absieht, als auch darin, daß es ihm lediglich darauf ankommt, einer religiösen Idee zu dienen, welche sich hier eben in der, dem Glauben entsprießenden brünstigen Sehnsucht der Menschheit nach Gott manifestirt. Darum sehen wir das einer solchen Behandlung am meisten widerstrebende Material, den harten, schwer zu bearbeitenden Stein, in den Pyramiden der Thürme, zu der Feinheit und Durchsichtigkeit eines Brüsseler Spitzengewebes ausgearbeitet. Kommt es doch hier nicht darauf an, den Thürmen ein schützendes Dach zu schaffen, sondern darauf, der Idee einer sich immer mehr vergeistigenden und von irdischer Schwere sich loslösenden Glaubenssehnsucht Ausdruck zu leihen. Darum gehen denn auch die Spitzen aller Thürme, Wimperge und Strebepfeiler in die himmelwärts erschlossene Kreuzesblume aus, welche zu einem Symbole jenes schmachtenden Verlangens wird, das keinen Abschluß im irdisch Begrenzten mehr kennt, sondern dem im Weltenraum geahnten Göttlichen zugewandt bleibt.

Bei der innerlichen Verbundenheit des Protestantismus mit dem Germanenthume finde ich ein weiteres Zeugniß, für die in der Gothik sich offenbarenden Regungen eines dem protestantischen verwandten Geistes, in dem Umstande, daß die Verbreitung dieses Styles ebenfalls hauptsächlich auf die Germanen, oder ihnen verwandte Mischvölker beschränkt blieb, während er bei den eigentlichen Romanen entweder weit später und vereinzelt, oder in verkümmerter und manierirter Gestalt auftritt.

Man hat freilich neuerdings dem Germanenthume jede nationale Beziehung zu dieser Stylweise absprechen wollen. Ja man stellte den gothischen Styl sogar als ein ausschließliches Erzeugniß des Celtenthumes hin! Nun ist es zwar bekannt, daß mit der Herrschaft des Frankenkönigs Chlodwig über Gallien, um das Jahr 486 n. Chr., die Reste unvermischten Celtenthumes aus Frankreich verschwanden, so daß sich davon nur in dessen Westspitze, der Bretagne, welche Halbinsel neue celtische Einwanderer von England her erhielt, später noch Spuren auffinden ließen. Es ist ferner bekannt, daß die Gallier auch bereits vor dem Einbruche der germanischen Stämme der Franken, Allemannen und Westgothen keine reinen Celten mehr geblieben, sondern daß die Romanisirung Galliens vom Jahre 70 n. Chr. an so reißende Fortschritte machte, daß die celtische Sprache nur in wenigen Districten im 3. und 4. Jahrhundert noch nicht verdrängt war. Demungeachtet soll die 800 Jahre später geborene Gothik ein Erzeugniß des Celtenthums sein! — Dies erscheint doppelt seltsam, wenn man sich daran

erinnert, daß die Gothik ihre eigentliche Geburtsstätte in der Isle de France fand. Diese französische Provinz reichte aber nicht allein nördlich bis nach St. Quentin hinauf, d. h. bis in ehemals niederländisches Gebiet, sondern die Gothik breitete sich auch von hier her weit mehr in der nördlichen, als in der südlichen Hälfte Frankreichs aus. Wir finden nämlich gothische Kathedralen und Kirchen am dichtesten in den Theilen Frankreichs, die, wie der normännische Norden und der fränkische Nordosten, oder wie der allemannische und burgundische Osten und Südosten, stark germanisirt waren. Die Bretagne dagegen, der allein vorwaltend celtisch gebliebene Theil Frankreichs, zählt für das Gebiet der Gothik so gut wie gar nicht mit. Nicht die Hauptstädte dieser Provinz, Brest und Rennes, sondern Paris, Chartres, St. Denis, Beauvais, Rouen, Amiens, Rheims, Soissons, St. Quentin, Coutances u. s. w. umschließen in ihren Mauern die Kathedralen und Kirchen, auf die es ankommt.

Der gothische Styl erlebte später in Deutschland, durch die Fortbildung der Thürme und die Hallenkirchen, wie in den Niederlanden und in England, besondere, dem Charakter dieser germanischen Nationen gemäße Umbildungen. Demungeachtet hat für gewisse Kunsthistoriker celtische Cultur, von den Ufern der Donau, Elbe und Weichsel bis zu denen des Guadiana und des Tiber, die Völker Europa's im Mittelalter beherrscht! — Wahrlich, wenn man darin zu weit ging, daß man zu den Zeiten eines Boisserée und noch früher, als Goethe

seine Abhandlung über Erwin von Steinbach schrieb, den gothischen Styl für einen ausschließlich germanischen erklären wollte, so ist seine Stempelung zu einem ausschließlich celtischen Kunstproducte mehr als das andere Extrem jener früheren Behauptung! —

Die freieren Regungen innerhalb der christlichen Kunst mußten einen neuen Aufschwung erleben, als die, besonders seit dem 13. Jahrhundert immer mehr aufgedeckten und zu erneuerten Wirkungen gelangenden Culturschätze des classischen Alterthums aus den Gelehrtenstuben in das gesammte Kunstleben der modernen Völker überzugehen anfingen. Dies geschah ganz besonders im 16. Jahrhundert, und zwar so allgemein, daß sich selbst kunstsinnige Päpste, wie Leo X. und Julius II., der classischen Kunst mit vollem Verständniß zuwandten. Man darf aber nicht vergessen, daß diese in ihrer Art hochbegabten Männer der von ihnen beherrschten Kirche insofern bereits blasirt gegenüberstanden, als sie deren Dogmen entweder sehr leicht nahmen und nur theilweise auch für sich und ihre nächsten Kreise gelten ließen, oder in den Einrichtungen und Satzungen des Priesterstaates nur das bequeme Mittel sahen, Rom, sowie die päpstlichen Staaten und den Clerus auf Kosten der gläubigen Menge anderer Länder zu bereichern. Gerade Papst Leo X. war es, der zum Bau der Peterskirche jenen Ablaß in Deutschland feilbieten ließ, welcher die sittliche Empörung Martin Luther's und hierdurch schließlich die Reformation ins Leben rief.

Hieraus geht hervor, daß man von der damals im

Vatican protegirten Kunst alles sagen kann, jedoch nur nicht, daß sie eine katholische gewesen sei. Denn wie die eigentlichen und strengen Katholiken bis zur Stunde über das Jahrhundert der Renaissance und einen Meister wie Raphael denken, zeigt uns eine Stelle über den letzteren aus einem Briefe von Peter von Cornelius. Es heißt darin: „In Raphael liegt das größte Gift und der wahre Empörungsgeist des Protestantismus. Man möchte weinen, wenn man sieht, daß ein Geist, der das Allerhöchste, gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes, geschaut, abtrünnig werden kann!“ — Und doch trug Cornelius, wenn auch ihm selber unbewußt, ein protestantisches Element im Innern. Darin hat er aber jedenfalls recht, daß Raphael nichts weniger als ein katholischer Künstler zu nennen ist. Dieser große Meister steht, meiner Meinung nach, über jeder confessionell gefärbten Kunstrichtung. Er bringt das ewig Menschliche, die Natur in ihrer ursprünglichen Reine und Schönheit, die idealen Urbilder von Mann und Weib zur künstlerischen Erscheinung. Daher wird ihm die Madonna zu einer, eine ewige Geltung behaltenden und ebenso sehr durch liebliche oder hoheitsvolle Schönheit, wie tiefe Innerlichkeit entzückenden Darstellung von Mutter und Kind. Jene seine Innerlichkeit ist es aber, die ihn wiederum von den Alten unterscheidet und über sie emporhebt, während er bezüglich einer idealen Darstellung der Natur mit ihnen wetteifert. In Raphael verschmelzen sich eben die Kunst- und Culturelemente zweier Weltzeitalter, des classischen Alterthums und des

Mittelalters, zu einem letzten denkbaren Schönen. Aehnlich, wenn auch nicht in gleich idealer Weise sich bis zum rein Menschlichen erhebend, stehen Leonardo da Vinci, Titian und Correggio zum Katholicismus.

Anders dagegen ist es mit Michel Angelo. Wenn auch bei diesem die Einwirkungen classischer Kunst kaum minder stark als bei Raphael erfolgen, so wirkten sie, bei der besonderen Natur der Persönlichkeit dieses gewaltigen Mannes, doch in anderer Weise umbildend auf sein künstlerisches Schaffen ein. In dem Empfinden und der gesammten Weltanschauung Michel Angelo's ist die christliche Seite entschiedener betont, ist das, was ich christliche Gluth der Andacht und leidenschaftliches Bekennen des Glaubens nennen möchte, stärker entwickelt, wie bei seinen großen künstlerischen Zeitgenossen. Nach dieser Richtung hin hebt er sich wieder über jene empor und verleiht dadurch seinem Charakter, in Verbindung mit der großen Uebergangszeit, in welcher er lebte, ein ganz unvergleichliches Interesse. Gerade nun aber von jener seiner christlichen Seite aufgefaßt, erscheint Michel Angelo weit eher von protestantischem, als von katholischem Geiste erfüllt. Auch ihm gilt der Glaube mehr wie alle Werkheiligkeit; auch er sehnt sich aus der Beschränkung kirchlicher Dogmen und priesterlicher Satzungen nach den ungetrübten Quellen des reinen Heils, zu denen nur ein rastloses Ringen die gläubige Seele emporzutragen vermag; auch sein Geist strebt daher, wie derjenige der Gothik, aus irdischer Nacht mit kühnem, freiem Flügelschlag nach einer Verklärung seiner Herzensreligion

in lichten Sphären. Nur daß eine solche Sehnsucht und ein solches Ringen in der Sculptur und Malerei andere Formen annimmt, wie in der Architektur. In dieser erscheint der Meister überhaupt mehr durch die damalige Stylweise seines Vaterlandes Italien gebunden. Doch dürfen wir nicht vergessen, daß der in seiner Heimath Florenz erwachsene Dom am meisten unter allen Kirchen der Renaissance nach einer Vermittelung zwischen dem aufstrebenden Elemente der Gothik und den classischen Formen des Alterthums strebt.

Michel Angelo's protestantisch gefärbte Gesinnung zeigt sich auch in seinen Sonetten. Auch hier wird, wie vielfach in seinen Werken als Bildhauer und Maler, weit mehr der Nachdruck auf Christus, als auf Maria gelegt. Gerade aber eine solche verschiedene Betonung der Bedeutung dieser beiden hervorragendsten Gestalten der Tradition entscheidet in der christlichen Kunstgeschichte häufig über die freiere oder gebundenere Richtung des Künstlers. Verhält sich doch der ganze Katholicismus, mit seinem Mariendienst, dem System seiner Fürbitten und seiner Romantik, welche sich im Weltlichen wiederum in dem Minnedienste der Troubadours und des provençalischen Ritterthums spiegeln, zum Protestantismus, mit seinem männlichen, prüfenden Ernste, und den Grenzen, die er dem Gefühl und der Empfindung zu Gunsten der Erkenntniß zieht, wie das Weib zum Manne. In diesem Sinne gerade ist der in so hohem Grade männlich denkende und handelnde Michel Angelo ein halber Protestant. Seine vorzugsweise Hindeutung auf

Christus tritt besonders auch in dem herrlichen Sonette hervor, das mit den Worten beginnt:

„Auf sturmbewegten Wogen ist mein Leben
Im schwachen Schiff zum Hafen schon gekommen",

und mit den Versen schließt:

„Ach Frieden
Kann Farb' und Meißel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht, die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz, um uns emporzuheben."

Michel Angelo's frei aufstrebende und hierin wiederum an Dante erinnernde Gesinnung zeigt sich auch in seinem Verkehr mit Fürsten und Päpsten. Papst Julius II. hatte bekanntlich bei seinen Lebzeiten ein Monument für sein Grab bei Michel Angelo bestellt und hielt ihn darauf sowohl mit dem Honorar, wie mit der Arbeit auf das Schmählichste hin. Die Folge davon war, daß der Meister ihm hierüber seine Meinung unverhohlen kund gab, worauf ihn der Papst durch einen seiner Diener aus dem Vatican weisen ließ. Dies veranlaßte folgende Zeilen Michel Angelo's an Julius II.: „Heute Morgen bin ich auf Befehl Ew. Heiligkeit aus dem Palaste fortgejagt worden, weshalb ich Euch zu verstehen gebe, daß, wenn Ihr in Zukunft meiner bedürfet, Ihr mich anderswo als in Rom suchen möget." Der Meister verließ nach diesen Zeilen Rom, ward aber von fünf bewaffneten Reitern, die ihm der Papst nachsendete, eingeholt, die seine Rückkehr verlangten. Er hatte den Muth, dies zu verweigern, und gab den Reitern einen Zettel mit, der die Worte enthielt: „Wenn Euer Heiligkeit halten, wozu

Ihr Euch verpflichtet, so werde ich zurückkehren, sonst mögt Ihr Euch keine Hoffnung machen, mich je wiederzubekommen." Ein ander Mal schreibt er an Carlo Ruffini: des Papstes Erben wären ihm nicht nur 5000 Ducaten schuldig geblieben, sondern man habe ihn auch um sein eigenes Gut, seine Jugend und seine Ehre betrogen.

Des bedeutenden Einflusses von Luther auf die Kunst, die durch ihn sich erst ihres protestantischen Wesens bewußt ward, gedachte ich bereits; nicht weniger der Vorliebe und Sympathie der bildenden Künstler und Dichter seiner Zeit für ihn. Sehr charakteristisch in letzterer Beziehung ist eine sich auf Luther beziehende Stelle in Albrecht Dürer's „Reisetagebuch". Die durch Kurfürst Friedrich den Weisen von Sachsen am 4. Mai 1521 veranstaltete geheimnißvolle Fortführung Luther's nach der Wartburg wurde in den ersten Momenten ihrer Bekanntwerdung allgemein für einen von Römlingen an dem großen deutschen Manne ausgeführten Meuchelmord gehalten. In diesem Glauben bricht Dürer in eine wahrhaft herzerschütternde Klage aus, welche zuletzt mit den Worten schließt: „Herr, Du willt, ehe Du richtest, daß, wie Dein Sohn von Priestern sterben mußt und vom Tod auferstehen und danach gen Himmel fahren, es auch also gleichförmig ergeht seinem Nachfolger Martino Luther, den der Papst mit sein Geld verrätherlich wider Gott umb sein Leben bringt. Aber wie Du danach, mein Herr, verhängt hast, daß Jerusalem zerstöret ward, also wirst Du auch die Gewalt des römischen Stuhles zerstören.

Ach Herr, gieb uns das heilig klar Evangelium, das nit mit menschlischer Lehre verdunkelt sei. Darumb sehe ein jeglicher, der da Martin Luther's Bücher liest, wie sein Lehr so klar durchsichtig ist, so er das heilig Evangelium führt. Darumb sind sie in großen Ehren zu halten und nit zu verbrennen, es wäre denn, daß man seine Widersacher, die alle Zeit die Wahrheit niederfechten, in's Feuer würf mit allen ihren Opinionen, die da aus Menschen Götter machen wollen! O Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfür das heilig Evangelium so klar fürtragen; ach Gott, was hätt er uns noch in 10 oder 20 Jahren schreiben mögen! O, ihr alle frommen Christenmenschen, helft mir alle fleißig beweinen diesen gottgeistigen Menschen!" —

Gleich Michel Angelo legt auch Albrecht Dürer als Künstler ein größeres Gewicht auf Christus, wie auf die Madonna. Jene zwanzig Holzschnitte des Meisters, die uns das Leben der Maria vorführen, sind nur ein neuer Beweis hierfür. Maria ist hier weniger als eine im katholischen Sinne blendende, verklärt schöne und jungfräuliche Himmelskönigin, wie von der Seite eines, ich möchte sagen, bürgerlichen und schlichten mütterlichen Waltens und Wirkens aufgefaßt. Darum erscheinen nicht ihre Himmelfahrt und ihre Apotheose, sondern die Darstellungen ihrer Geburt, der Flucht nach Egypten und einfacher Scenen aus dem häuslichen Leben der heiligen Familie als die Hauptblätter dieser Sammlung. Auch blieb dieser Cyklus der einzige dem Leben der Mutter des Heilandes gewidmete. Dagegen hat Dürer

Christus, außer in einer Reihe von Oelbildern, in nicht weniger als drei verschiedenen cyklischen Holzschnitt- und Kupferstichwerken zum Mittelpunkte seiner Darstellung gemacht. Es sind dies die sogenannte „kleine Passion", welche zwölf Holzschnitte, „die große Passion", die sechs und dreißig Holzschnitte, und eine dritte Passion, die sechszehn Kupferstiche umfaßt. Wie tief mußte sich der Meister in diesen Gegenstand versenkt haben, da er ihn immer wieder und jedesmal mit neuer Gluth und in veränderter Weise behandelte! Auch daß er hierbei Holzschnitten und Kupferstichen den Vorzug vor Gemälden gab, kann man protestantisch nennen. Die protestantische Kunst hat es — besonders in der frühesten Epoche ihres Auftretens — weit mehr mit der Idee und deren Behauptung und Durchführung, als mit der farbenprächtigen realen Welt oder mit einer, die Sinne gefangen nehmenden Formenschönheit zu thun. In keiner Kunstweise vermag aber der Künstler eine kühn ideale, gedankentiefe und aus einer ebenso warmen wie rationellen Ueberzeugung hervorgehende Geisteswelt so vollkommen zur Darstellung zu bringen, wie im Holzschnitt und Kupferstich. Nirgend sonst tritt auch die Persönlichkeit des Künstlers so bestimmt in den Vordergrund, wie hier. Ein künstlerisches Schaffen mit einem solchen Material mußte daher einem Meister besonders zusagen, dem jene subjective Auffassung des Glaubens und jene prüfende Stellung des Individuums den Dogmen gegenüber bereits Bedürfniß geworden, welche endlich, wie wir wissen, den Protestantismus in der

alten Kirche zum Durchbruch brachte. Auch Dürer schon konnte jene Unabhängigkeit nicht mehr entbehren, die man in unseren Tagen, durch geistliche Bevormundung und Schmälerung des Rechtes der freien Persönlichkeit, den evangelischen Gemeinden und ihren Gliedern wieder rauben möchte, um sie abermals zu katholisiren! — —

Nächst dem großen Nürnberger Meister erscheint Lukas Kranach als der eigentliche Maler des Protestantismus. Selbst der glänzende Hans Holbein (der jüngere Meister dieses Namens) stellt sich uns als ein geistiger Anhänger Luther's dar. Auch er faßt, wie seine beiden in Basel befindlichen Passionen, die eine in acht Bildern, die andere in zehn meisterlich getuschten Tafeln, beweisen, sein ganzes Glaubensbekenntniß in Christus zusammen. Hiervon überzeugt uns nicht weniger sein Ecce homo in der Galerie zu Basel. Seine berühmteste Maria dagegen zeigt uns, statt einer unnahbaren Göttin, jene deutsche Bürgerstochter, die wir auf seinem bekannten, für den Baseler Bürgermeister Meier bestimmten Gemälde der heiligen Familie erblicken. Auch sein „Todtentanz", der vielfach als ein Reflex der mit der Reformation zusammenhängenden Bauernkriege im Gemüthe des Künstlers anzusehen ist, enthält protestantische Anklänge. Als einen Freund aufgeklärter Männer hat er sich endlich durch seine beiden Portraits des Erasmus von Rotterdam erwiesen.

Man kann überhaupt sagen, daß seit dem Auftreten Luther's fast die gesammte Kunst — und dies ganz besonders bei den germanischen Völkern — auf der Seite des

Protestantismus steht. Shakspeare ist nicht nur seinem Bekenntnisse nach ein Protestant, sondern seine liberale, sowie damit eng verbundene protestantische Gesinnung zeigt sich auch in seiner Begeisterung für die große Ketzerkönigin Elisabeth von England, unter deren Regierung er lebte. Im fünften Acte von König Heinrich VIII. kommt die Taufe der kleinen Prinzessin Elisabeth in Westminster zur Darstellung. Bei dieser Gelegenheit nun richtet der, vom Dichter seiner kirchlichen Freisinnigkeit halber gefeierte Erzbischof Cranmer unter anderem folgende Worte an das Königskind:

„Du wirst dereinst
Ein Muster sein der Könige neben Dir
Und aller, die Dir folgen." —

Später wiederum prophezeiht er von der Gefeierten:

Des Himmels Hülfe wird ihr rathend beistehn.
Geliebt wird sie, gefürchtet sein, gesegnet
Von ihren Freunden.
Die Feinde zittern, gleich geschlagenen Halmen,
Gebeugt das Haupt in Gram; Heil wächst mit ihr.
In ihren Tagen ißt in Frieden jeder
Vom eigenen Weinstock, was er selber pflanzte.
Des Friedens heitere Klänge tönen rings,
Gott wird erkannt in Wahrheit."

Selbst auf den größten Dichter Spaniens, auf den katholischen Cervantes, blieb die Reformation nicht ohne eine gewaltige Wirkung. Sein unsterbliches episches Gedicht Don Quixote führt nicht allein gegen das verrottete Ritterthum, sondern auch gegen wurmstichig gewordene Trationen anderer Art einen vernichtenden

Schlag. Schon die innere Freiheit und beißende Ironie, mit der er hier blinde Schwärmerei in den ergötzlichsten Widerspruch mit der realen Welt setzt, wäre einem streng gläubigen oder ganz in die Mysterien seiner Religion versenkten Katholiken in gleicher Weise nicht möglich gewesen. — Aber wir finden in des Dichters großem Werke eine ganz direkte Lobrede auf das evangelische Deutschland. Einer der von Philipp III. ihres Glaubens halber aus Spanien vertriebenen Moriscken, mit denen Cervantes eben deshalb sympathisirte, äußert dort: „Ich begab mich nach Deutschland und machte die Erfahrung, daß man dort am freiesten leben könne. Die Menschen daselbst bekümmern sich nicht soviel um Kleinigkeiten, ein jeder lebt, wie es ihm gefällt, und beinahe überall in diesem Lande genießt man Gewissensfreiheit. Ich miethete mir darum in einem Dorfe bei Augsburg ein Haus."

Eine in dieser Verbindung erfolgende kühne Nennung der den Römlingen verhaßtesten Stadt, unter den Augen der damals in Spanien noch allmächtigen Inquisition, giebt nicht nur Zeugniß von des Dichters Protestation gegen bornirten Glaubenszwang, sondern beweist auch, daß er für seine Ueberzeugung einzustehen den Muth hatte.

Auch alles Große und Unvergängliche, was die deutsche Literatur seit Luther hervorgebracht, steht auf protestantischer Seite. Ich verweise in dieser Beziehung nur auf die Namen: Winckelmann, Lessing, Klopstock, Herder, Wieland, Goethe, Schiller, Uhland und

Jean Paul. Dasselbe gilt von der deutschen Wissenschaft und Philosophie, bezüglich welcher ich, statt vieler, nur der Namen eines Keppler, Leibnitz, Kant, Fichte, Hegel, Schelling, der Gebrüder Humboldt, der Gebrüder Grimm, eines Liebig, Helmholtz, Ritter, Ranke, Herschel, Enke und Bessel gedenken will.

Auch Sculptur und Malerei haben ihr Größtes leitdem in einem protestantischen Sinne und durch Protestanten zu Tage gefördert, und in dieser Beziehung nimmt gerade auch Berlin einen hervorragenden Platz ein. Schadow ist der Begründer jener, sich an die Wirklichkeit, die Natur und das Leben der Geschichte und Gegenwart liebevoll anschließenden Richtung, die für den späteren Protestantismus so kennzeichnend ist und die in den evangelischen Niederlanden schon früher ein Ruysdael, Rembrandt, Terburg und die niederländische Genremalerei vertreten hatten. Da sich aber die Sculptur weit idealere Vorwürfe zum Gegenstande nimmt, wie die Malerei, so tritt dort, an die Stelle der Historien- und Genre-Malerei, die Portrait-Statue; d. h. jene Darstellung volksthümlicher Fürsten, Helden, Dichter und Künstler, wie wir sie Schadow's größtem Schüler, Rauch, verdanken. Solche Persönlichkeiten wurden nämlich nicht mehr, wie früher, in einem antiken und daher für das Volk unwahren Kostüme, sondern in dem Gewande dargestellt, in welchem sie unter ihren Zeitgenossen einhergegangen waren. Selbstverständlich traten hierbei auch, gegenüber einer manierirten Haltung und einem

für ideal geltenden akademischen Ausdrucke, Natur und Leben in ihre so lange verkümmerten Rechte.

Außer der Rauch'schen Schule, aus der Männer wie: Bläser, Kiß, Drake und Begas mehr oder weniger hervorgangen sind, stehen auch die übrigen größten Bildhauer der Zeit: ein Thorwaldsen, Rietschel, Hänel, Dannecker und Schwanthaler im protestantischen Lager.

Cornelius, der größte Meister der modernen deutschen Malerei, ist freilich ein Katholik. Wer jedoch die Ilias, die Odyssee und die Götter der griechischen Mythologie, wer ferner die durchaus nicht katholischen Gestalten unseres deutschen Nibelungenliedes und die Blätter zu Goethe's Faust mit so viel Erhabenheit, Unbefangenheit und Freiheit des Geistes dargestellt hat, wie dieser gewaltige Meister, kann doch nur in einem beschränkten Sinne für einen Katholiken gelten. Selbst seine religiösen Bilder zeigen eine Kühnheit und Freiheit des Ausdrucks und der Geberde, sind so entfernt von allem Traditionell-Kirchlichen, verbannen in ihrer markigen und edelen Männlichkeit ebenso sehr alle süßlich sentimentale Schwärmerei, wie nüchterne Bornirtheit oder starren Dogmatismus, daß von einem Katholicismus im Sinne der Fanatiker dieses Bekenntnisses bei ihm nicht die Rede sein kann. Wenn ich demungeachtet vorhin des Meisters Worte über Raphael anführte, so muß ich bemerken, daß sie den Anschauungen seines Alters, nicht aber denen seiner Jugend und des kräftigen Mannesalters entsprochen haben. — Wer im

Gegensatz zu Cornelius die streng katholische Auffassung in der Malerei kennen lernen will, der blicke auf die Arbeiten Overbeck's, Veit's und diejenigen der sogenannten Düsseldorfer Nazarener, deren künstlerisch kränkelndes und subjectiv befangenes Wesen erst durch die Lebensfreudigkeit und die objective Weltanschauung der Münchener Schule in sein wahres Licht gestellt wurde. Die Münchener Meister aber, zu denen, außer Cornelius, ein Schnorr von Carolsfeld, Wilhelm von Kaulbach, Schraudolph und Schwind zählen, erscheinen (besonders wenn wir von Cornelius einigermaßen absehen) vom Wirbel bis zur Zehe von protestantischem Geiste durchglüht. Auch Meister, wie unser verstorbener Eduard Hildebrandt, der Freund Alexander von Humboldt's, und ihm ähnliche Geister gehören hierher.

Was nun vollends die Musik angeht, so stellen sich in dieser die Heroen der Kunst ausnahmslos seit Luther entweder unmittelbar als Protestanten und der protestantischen Kirche ihre Dienste widmende Meister, oder doch als nur nominelle Katholiken dar. Direct protestantisch waren die beiden größten Vorgänger Johann Sebastian Bach's in Deutschland: der Thüringer Ekkard und der Sachse Heinrich Schütz, dessen Namen seine Zeit, nach ihrer Gewohnheit, zum Sagittarius latinisirte. Diese beiden Meister haben, ebenso wie der große Sebastian Bach, ihr Wirken als Tondichter hauptsächlich einer Verherrlichung des evangelischen Gottesdienstes zugewandt. Auch Georg Friedrich Händel, der

Begründer des Oratoriums, war Protestant, während sich die protestantisch-vorurtheilslose Weltanschauung des Ritters Christoph Willibald Gluck, trotz des Unterrichtes, den er eine Zeit lang in einem Jesuiten-Seminar erhalten, ebensowohl in seiner Freundschaft zu dem evangelisch-priesterlichen Klopstock, wie in jenem echten und reinen Verständniß der Antike documentirt, welchem des Meisters classische Opern ihre Entstehung verdankten. — Haydn, Mozart und Beethoven waren zwar ihrer Geburt nach Katholiken, dagegen um so weniger ihrer Gesinnung nach. Haydn und Mozart blieben nicht nur ihr Lebelang Anhänger des den Römlingen so verhaßten Kaiser Josephs II., Beethoven verehrte nicht nur als seine Lieblinge in der Literatur einen Plato, Plutarch, Shakspeare, Goethe und Schiller, sondern die drei Meister sind auch sämmtlich Freimaurer gewesen. Ich glaube, dies genügt, um, abgesehen von den tausendfältigen übrigen Beweisen der freien großen Gesinnung dieser Männer, darzulegen, wie unerreichbar sie pfäffischen Einflüssen geblieben sind.

Was kann, im Gegensatze hierzu, die katholische Kunst seit den Tagen Luther's für sich anführen? Nennen wir die Spanier Calderon und Murillo und unter uns Deutschen in neuerer Zeit einen Görres, Brentano, Novalis oder die schwachherzige ältere Düsseldorfer Schule, so sind wir eigentlich so ziemlich mit allem, was man specifisch katholisch in der Kunst nennen könnte, zu Ende.

Nichts zeigt treffender, daß es in der Gegenwart

mit der katholischen Kunst völlig zu Ende geht, als folgende kleine, von mir selber gemachte Erfahrung.

Einer meiner Freunde war durch Bürger einer Stadt am Nieder-Rhein veranlaßt worden, ihnen, behufs Ausschmückung ihrer Hauptkirche, eine Summe aus dem Fonds zu erwirken, der in unserem Staate zu Gunsten künstlerischer Zwecke besteht. Es war ihm gelungen, jenen Herren, die obwohl in ihrer Weise strenge, so doch immerhin aufgeklärte Katholiken zu nennen waren, ihren Wunsch zu erfüllen. Da die Stadt eine gleiche Summe zuschoß, so hatte man einen bedeutenden Künstler gewonnen, der bereits die Gerüste im Chore jener Kirche aufgestellt hatte, die ein Cyklus von Gemälden seiner Hand schmücken sollte. Da mischte sich plötzlich der Bischof des Sprengels in die ganze Sache, verweigerte die Erlaubniß zu einer derartigen Verschönerung des Gotteshauses und wollte dieselbe nur unter der Bedingung gestatten, daß die Gemälde entweder in dem alten steifen byzantinischen Styl auf Goldgrund ausgeführt, oder die gothischen Theile der in Frage stehenden Kirche in's Romanische umgebaut würden. Er motivirte diesen eigenmächtigen Eingriff durch die Behauptung: Es gäbe in den Augen der Kirche nur eine wahrhaft katholische Kunstweise: die alt-romanische Architektur und die alt-christliche Malerei. Alles Uebrige sei ketzerisch und des Teufels. — Vergeblich stellten die Gemeindevorstände dem hartnäckigen Prälaten vor, daß der von ihnen gewählte Maler ein guter Katholik und als Künstler überall im Lande anerkannt sei; vergeblich endlich auch, daß doch auch sie, als Eigenthümer der Kirche,

so wie nicht weniger der Staat, als der Bewilliger einer bedeutenden Summe, hierbei ein Wort mitzureden hätten. Es wurde ihnen bedeutet, daß ihnen ihr Gotteshaus kirchenpolizeilich zugeschlossen werden würde, wenn man sich seinen (des Bischofs) Kunstanschauungen nicht unbedingt unterwerfe, und daß er lieber auf das Geschenk verzichten, als die Pforten eines katholischen Gotteshauses dem Geiste des Ketzerthumes erschließen werde. Eines der Mitglieder der Deputation, die im bischöflichen Palaste bei dieser Gelegenheit Audienz gehabt, versicherte mir mit spaßhafter Selbstironie, er und mehrere seiner Begleiter hätten, als sie die Gemächer des unerbittlichen Kirchenfürsten verlassen, unwillkürlich ausgerufen: „Das ist ja zum protestantisch-werden!“ —

Gottlob bricht sich auch im Volke immer mehr die Ueberzeugung Bahn, daß Kunst und Religion einander nicht ausschließen, und daß die Sonne christlicher Humanität nirgends milder und erwärmender leuchtet, als in den Schöpfungen unserer großen vaterländischen Dichter, Tondichter und Künstler. Doppelt erfreulich ist es, daß eine solche Meinung auch unter einigen aufgeklärten Verkündern von Gottes Wort sich neuerdings Bahn zu brechen angefangen hat. Pfarrer Lang in der Schweiz und ihm geistesverwandte Männer haben in dieser Beziehung einen schönen Anfang gemacht. Möchten ihres Gleichen immer zahlreicher werden und Pietismus, starre Orthodoxie und kirchliche Bornirtheit endlich auch nach dieser Seite hin aus ihren lichtfeindlichen Schlupfwinkeln aufgescheucht werden.

Hoffen wir daher, daß das, durch die Thatkraft und Begeisterung unseres deutschen Volkes neu aufgerichtete deutsche Reich auch bezüglich freier und ungehinderter Entwickelung in Kunst und Wissenschaft kein heiliges römisches Reich deutscher Nation, sondern ein Reich der Freiheit, Gesittung und Humanität werde! —

XI.

Zur Säcular-Feier Ludwig van Beethoven's.

Festrede zu Beethoven's hundertjährigem Geburtstag;

gehalten am 7. Januar 1871 im Wissenschaftlichen Verein zu Berlin.

(Autorisirter Abdruck aus der: Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge herausgegeben von Rud. Virchow und Fr. v. Holtzendorff.)

Wie der große nationale Krieg, der uns von unserem ruhelosen westlichen Nachbarn aufgenöthigt wurde, unser Volk in seiner stillen Geistesarbeit auf so manchem Gebiete menschlichen Wissens und Könnens jäh und unvorbereitet unterbrach, so störte er ihm auch die Feier der zum hundertsten Male erfolgenden Wiederkehr des Geburtstages einer der gewaltigsten Heroen deutscher Kunst. Ludwig van Beethoven wurde, wie jetzt für erwiesen gilt, an 16. December 1770 in Bonn geboren.*) Unser Meister war mithin ein Bürger jenes urdeutschen, linken

*) Dr. Hennes giebt den 15. December (in Nr. 196 der Kölner Zeitung vom Jahre 1838) als Beethoven's Geburtstag an, während der 17. December als Tauftag feststeht.

Rheinufers, dessen Besitz wälsche Raubluft als das Endziel des muthwillig heraufbeschworenen Kampfes hinstellte. — Beethoven, der jüngste Bruder unter den drei Begründern und Vollendern der deutschen Sinfonie, Beethoven, der Schüler Haydn's, der Freund Goethe's und der Sänger von Schiller's Ode an die Freude — ein Franzose! — Man kann sagen, daß nur die mit Dünkel gepaarte Unwissenheit der Franzosen eine Erklärung für die Naivetät zuläßt, mit der sie eine ganz deutsche und den Gedanken französisch zu werden perhorrescirende Bevölkerung Frankreich einverleiben wollten. Nur so ist die Vermessenheit begreiflich, mit der sie die Hand nach einem Lande ausstreckten, das, wie ein Freiherr von Stein und Goethe (der sich bekanntlich selber einen Rheinländer nannte), oder die Namen Guttenberg, Beethoven, Rubens und Cornelius beweisen, mit zu der Zeitigung der herrlichsten Früchte deutscher und niederdeutscher Cultur beigetragen hat.*)

*) Guttenberg ist, wie Beethoven, ein linksrheinisches Landeskind. Als ein solches können wir auch Rubens betrachten, dessen Vater, aus Deutschland stammend, seiner Hinneigung zum Protestantismus halber, von Antwerpen nach Köln auswanderte. Auf dieser Reise ward Rubens geboren und erhielt in Köln, wo er seine ganze Kindheit verlebte, eine völlig deutsche Erziehung. Die anderen Genannten, wenn auch ihrem Geburtsorte nach rechtsrheinisch, sind doch ebenfalls so sehr mit dem gesammten rheinischen Leben, das keine Trennung durch seinen Strom kennt, verbunden, daß auch ihre Einflüsse auf beiden Ufern desselben bis auf den heutigen Tag wirksam geblieben sind. Cornelius ist unmittelbar am Rhein in Düsseldorf, Freiherr von Stein im Städtchen Nassau an der

Da es uns nun nicht vergönnt sein sollte, Beethoven's hundertjährigen Geburtstag im rechten Momente zu feiern und da das aus Schlachtendonnern verjüngt erstehende deutsche Vaterland auch gegenwärtig noch jedes andere Interesse in den Hintergrund drängt, so wird von einem Nationalfeste, wie es dem Andenken unseres Meisters ziemt, erst dann die Rede sein können, wenn des Krieges Stürme schweigen. Bis dahin möge es uns gestattet sein, die Bedeutung eines der größten Tondichter aller Zeiten, der am entsprechendsten auch nur in Tönen gefeiert zu werden vermag, in einigen Worten zu erörtern.

Vorerst möchten wir eines eigenthümlichen Mißgeschickes in allen äußeren Dingen gedenken, das der Meister, der im Gebiete der inneren Welt seiner Töne so siegreiche Schlachten schlug, nicht nur im Leben, sondern auch nach seinem Tode zu erdulden hatte. Wir begegnen einer derartigen Ironie des Schicksals gerade vorzugsweise solchen Genien gegenüber, die die höchsten Sprossen jener Himmelsleiter erstiegen haben, welche zu der Welt der Ideale hinaufführt. Es sei in dieser Beziehung nur an Mozart und Schiller erinnert. Man empfängt im Leben Beethoven's, wie in dem der genannten Geistesheroen, den Eindruck, als wolle sich die schnöde Alltagswelt für die, durch jene Männer ihr zum Trotze

Laun, d. h. also, wie Goethe, nur in der Entfernung weniger Stunden vom Hauptstrom und ganz im Bereiche der Einwirkungen rheinischer Weltanschauung geboren.

im Bewußtsein der Menschen bewirkte Einbürgerung hoher Ideale gleichsam an den Idealisten selber rächen und ihnen bei allen ihren Schritten Steine des Anstoßes in den Weg werfen. „Es sind die Kleinen von den Meinen", würde Mephistopheles sagen, wenn von jenen fast täglichen Widerwärtigkeiten die Rede ist, die sich gerade dem Genius entgegenzustellen lieben.

Es ist bekannt, daß Beethoven niemals in seinem Leben aus häuslichen und pekuniären Nöthen herausgekommen ist, daß ihm seine Brüder seine Verwendung für sie in übelster Weise lohnten, so daß selbst seine unvollendeten Manuscripte nicht sicher vor ihrer Geldgier waren. Das Aergste, was einem Meister der Töne wohl geschehen konnte: seine, bis zur absoluten Taubheit immer zunehmende Harthörigkeit, die Einsamkeit ferner seines Hauses, das einer liebenden Gattin und der Kinder ermangelte, der schwarze Undank seines, an Kindesstatt angenommenen Neffen, für welchen er sich die schwersten persönlichen Entbehrungen auferlegte, um schließlich nur Schande an ihm zu erleben, vollenden uns das traurige Bild des künstlerischen Erdenwallens Beethoven's. Aber hiermit nicht genug, ruht gleichsam auch ein Verhängniß auf allem, was sich nach des Künstlers Tode äußerlich an seinen Namen knüpft.

Ein Schindler muß sein Leben schreiben, während ein Otto Jahn, der zwanzig Jahre lang zu einer Biographie Beethoven's unermüdlich gesammelt hatte, stirbt, ehe er nur die Feder dazu ansetzt.*) Ein sonst so großer Bild-

*) Glücklicher Weise ist das von Jahn gesammelte Material

hauer wie Hähnel muß gerade in des Meisters Standbild die verfehlteste seiner Porträt-Statuen meißeln.*) Das im Jahre 1845, bei der Enthüllung jenes Standbildes, mit Beethoven's Namen geschmückte Rhein-Dampfboot strandet nach kaum begonnenen Fahrten am Loreleifelsen und die, für die hundertjährige Geburtsfeier Beethoven's mittelst Sammlungen in Bonn errichtete Beethovenhalle hätte sich — kaum im Rohbau vollendet — beinahe in ein Kriegslazareth verwandelt. Auch der freche Hohn dürfte hierher gehören, mit dem die, durch die ernste Lage ihres Vaterlandes um nichts gebesserten Pariser jüngst eine ihrer neuen, nur zu dem Zwecke gegossenen Kanonen, Beethoven's Landsleute damit zu beschießen, auf des Meisters Namen tauften. —

an Thayer, den trefflichen englischen Biographen Beethovens, übergegangen.

*) Wir müssen übrigens zur Steuer der Wahrheit bemerken, daß Hähnel, unmittelbar nachdem sein erstes Modell den Preis erhalten, ein zweites, weit idealer gehaltenes, mit der Bitte, dieses letztere ausführen zu dürfen, dem Beethoven-Comité einsandte. Es ward ihm jedoch hierauf die Antwort, daß man ihn, da das frühere Modell vor allen übrigen den Preis erhalten, auch nur dieses ausarbeiten lassen könne. Nun gehören zwar die am Piedestal befindlichen Basreliefs, welche die sinfonische, dramatische und kirchliche Muse darstellen, mit zu dem Schönsten was Hähnel geschaffen. Demungeachtet ist dem Künstler eine solche Aversion gegen das eigentliche Standbild geblieben, welches er in klarer Selbsterkenntniß verworfen und dennoch auszuführen genöthigt war, daß er einst in seiner humoristischen Weise gegen den Verfasser äußerte: Er pflege, wenn er an den Rhein komme, einen Umweg um Bonn zu machen, um nur seinen Beethoven nicht wiedersehen zu müssen.

Aber auch noch in ernsterer und bedeutungsvollerer Weise waltet eine Art von Unstern über denjenigen Bestrebungen, die sich, seit des Meisters Hingange, vorzugsweise das Recht vindiciren, bei seinem Namen anzuknüpfen. Um jedoch in dieser Beziehung nicht undeutlich zu bleiben, scheint es geboten, den gewaltigen Meister sowohl in seiner Beziehung zu seinen Vorgängern, wie zu seinen Zeitgenossen und Nachfolgern in's Auge zu fassen und zu würdigen. Hieraus dürfte sich auch ein allgemeines Bild seiner kunstgeschichtlichen und culturhistorischen Stellung und Bedeutung ergeben.

Die Musik ist unter den Künsten entschieden die jüngste Kunst. Das classische Alterthum kannte die Musik vorzugsweise nur als Dienerin der Poesie, und auch in den Fällen, wo sie, in den Leistungen einzelner Virtuosen z. B., sich als selbständige Kunst geltend zu machen scheint, ist sie dies in Wahrheit nicht. Wir haben es hier mehr mit dem sinnlichen Reiz von Klangwirkungen und den Spielereien einer entwickelten und von der Menge um ihrer selbst willen bewunderten Technik, als mit innerlichen und ethischen Wirkungen der Tonkunst zu thun.*)

*) Die rationellen und aus dem Zusammenhange des gesammten Geisteslebens hervorgehenden Gründe, aus denen sich die Musik zuletzt unter den Künsten entwickeln mußte, hat der Verfasser in seinem Werke: die Tonkunst in der Culturgeschichte, (Berlin, Behr'sche Verlagshandlung 1869) näher darzulegen versucht und erlaubt er sich in dieser Beziehung besonders auf das 4. Capitel des ersten Halbbandes hinzuweisen.

Eine neue Aera für das geschichtliche Werden der Musik begann mit der Ausbreitung des Christenthumes. — Die im Alterthume geforderte strenge Unterordnung des Individuums unter die Gesammtheit und den Staat, welche demungeachtet in Griechenland noch eine schöne Freiheit der Weltanschauung einzelner, hervorragender Geister ermöglichte, hatte sich unter der Vorherrschaft der Römer und des von ihnen gegründeten Universalstaates zu einem Absolutismus gesteigert, der das Individuum und sein subjectives Denken, Meinen und Empfinden, dem Ganzen gegenüber, nicht nur so gut wie verschwinden ließ, sondern dasselbe, in der Mehrheit der Fälle, wie bürgerlich, so auch geistig verknechtete und entwürdigte. Man darf darum behaupten, daß die Zeit der römischen Weltherrschaft eine der für die Entwickelung der Tonkunst ungünstigsten Epochen derselben gewesen sein müsse. Die Musik ist gerade darum in einem so eminenten Sinne eine moderne Kunst, weil sie weniger einer abstracten oder theoretischen Freiheit im Staate, als der ungehinderten Entfaltung des Subjectes und der, ihm eingeborenen individuellen und persönlichen Weise die Welt aufzufassen und zu empfinden bedarf, um zu ihrer vollen und ungehinderten Entwickelung zu gelangen.

Mit der Ausbreitung des Christenthums geschahen hierzu die ersten Schritte. Dasselbe gab, selbst unter den von der Wucht des römischen Absolutismus am meisten geknechteten Völkern, dem Einzelnen seine eigene innere Welt, seine persönliche Berechtigung und ein freies Bewußtsein zurück.

Halten wir dies fest, so verstehen wir, warum fast unmittelbar nach der Ausbreitung christlicher Einflüsse die Tonkunst in einer bis dahin noch nicht dagewesenen Weise ihr Haupt zu erheben begann. Wir können mit völligem historischen Rechte sagen, daß der Aufschwung im Entwickelungsgange der Musik, der derselben eine Freiheit verlieh, mittelst welcher sie eine den übrigen Künsten gleichberechtigte Stellung erhielt, mit der fortschreitenden Ausbreitung des Christenthums beinahe gleichen Schritt hielt. — Wir ersehen hieraus, daß Freiheit im höchsten Sinne, daß die Freiheit des Bekenntnisses zu einer idealen Weltordnung, Freiheit der persönlichen Entwicklung und demgemäß einer persönlichen Ueberzeugung, eines persönlichen Empfindens und Wollens, Vorbedingung eines wahrhaften Erblühens der Musik zu einer selbständigen Kunst ist.

Dies wird Ludwig van Beethoven gegenüber von eingreifender Bedeutung, denn auch in ihm tritt uns eine jener gewaltigen Persönlichkeiten entgegen, deren ganzes Wesen in dem Begriffe der Freiheit begründet ist; auch er haßte mit glühender Seele jede Art von Sclaverei; auch sein ganzes Leben und künstlerisches Schaffen war ein Ringen nach der Verwirklichung und Darstellung hoher Ideale, mochte er dieselben in Plato's Republik, in einer vom starren Dogma losgelösten, persönlichen und verklärten Auffassung des Göttlichen, oder, mit Schiller, in jener allgemeinen Menschenliebe finden, wie sie in des Dichters dithyrambischem Ausrufe sich ankündigt:

„Seid umschlungen Millionen,
Diesen Kuß der ganzen Welt!"

Der erhöhte Aufschwung, den die Musik, durch christliche Einflüsse angeregt, genommen, hatte im Laufe der Zeiten die Entstehung dreier besonderer musikalischer Kunstgattungen zur Folge. Es sind dieselben, die wir in der ihr verwandten Schwesterkunst, in der Poesie, gewahren: die *epische*, *dramatische* und *lyrische* Stylform. Während aber die Poesie zu ihrer höchsten Bedeutung und Stellung im *Epischen* und *Dramatischen* gelangt, so daß selbst die frühesten lyrischen Ergüsse der ältesten Völker einen epischen Grundzug und eine epische Stimmung erkennen lassen, kommt in der Tonkunst deren innerster, und sie am tiefsten von den übrigen Künsten unterscheidender Geist in der *Lyrik* und im *Lyrischen* zum Vorschein. Daher kommt es auch, daß die Poesie, wenn sie ganz lyrisch wird, z. B. im Liede, sich, soweit sie es vermag, der Musik zu nähern beginnt, während umgekehrt die Tonkunst im Epischen und Dramatischen in das nächste, ihr mögliche Verhältniß zur Poesie tritt.

Es geht hieraus hervor, daß hervorragende Tondichter, je nachdem ihre schöpferische Thätigkeit sich noch im Umkreise epischen und dramatischen Ausdruckes oder in der Gefühlswelt lyrischer Stimmungen bewegt, in einem gewissermaßen *verschiedenen* Verhältnisse zu ihrer Kunst stehen. Die zuerst genannten Meister werden, vom Standpunkte einer absoluten *Emancipation* der Musik von den übrigen Künsten, als weniger *specifische* Musiker erscheinen, wie die letzteren. In dieser Beziehung ist es nun höchst wichtig für die Erkenntniß der Stellung, die *Beethoven* unter den Heroen der Tonkunst einnimmt,

daß man von ihm sagen kann, er habe die lyrischen Styl- und Ausdrucksformen der Musik zu ihrem erweitertsten, erhöhtesten und gewaltigsten Ausdruck gebracht. Da nun die Musik, als selbständige Kunst, (und dies ist sie erst, seitdem sie zu einer ungehinderten Entwicklung ihrer lyrischen Ausdrucks- und Empfindungsweise gelangt ist) die modernste unter den Künsten ist, so kann man sagen, daß Beethoven der modernste unter den Heroen der Kunst sei, da er nicht nur dem künstlerischen Zeitbewußtsein, das sich seit hundert und funfzig Jahren am eminentesten in der Musik äußert, sondern auch dem innersten Gehalte dieser so zeitgemäßen Kunst die ergreifendste Aussprache verliehen. Außer ihm wäre in dieser Beziehung nur noch Sebastian Bach zu nennen. Auch dieser erscheint, wenn man ihn mit Händel, Gluck, Haydn und Mozart vergleicht, wie Beethoven, als der vorzugsweise specifische Musiker.

Um nun jedoch, in Bezug auf das, was wir das lyrische Gebiet der Tonkunst nennen, nicht unklar zu bleiben, bedarf es noch einiger Worte. Zur lyrischen Gattung der Tonkunst gehören die gesammte Kirchenmusik, die gesammte Instrumentalmusik und das Lied, sei es in seiner volksthümlichen, oder in seiner durch die Kunst vertieften und erweiterten Gestalt.*)

Daß das Lied, ebenso wie in der Poesie, in unmittel-

*) Eingehender entwickelt finden sich diese Anschauungen in des Verfassers: Tonkunst in der Culturgeschichte. Band I. Cap. 10.

barster Weise die lyrische Gattung kennzeichnet, bedarf keines Beweises; eher dagegen möchten die Instrumental- und Kirchenmusik einer Rechtfertigung ihres, als vorwaltend lyrisch bezeichneten Charakters bedürfen.

Man kann im Allgemeinen sagen, daß Alles, was uns nöthigt, aus unserem persönlichsten Gemüthsleben in die uns umgebende reale Welt hinaus zu treten, oder auf die Welt näher einzugehen, um dieselbe unseren Zwecken dienstbar zu machen, einer lyrischen Stimmung entgegengesetzt sei. Daher auch, wie es die bildende Kunst thut, die Darstellung der Natur, des Menschen und historischer Ereignisse. In dieser Weise das eigene Selbst zu erweitern und eine über persönliches Empfinden hinausreichende, größere Welt mit Objectivität darzustellen, nöthigen den Tondichter nur das Oratorium und die Oper. Das eine ist daher als das musikalische Epos, die andere als das musikalische Drama anzusehen. Die eigentliche Kirchenmusik dagegen, d. h. diejenige, die es nicht mehr, wie das Oratorium, mit der Darstellung wenn auch religiös gefärbter Begebenheiten, sondern mit der Verherrlichung und der musikalischen Belebung des eigentlichen Gottesdienstes, sowie zugleich mit denjenigen Momenten desselben zu thun hat, die eine ganz persönliche Ergriffenheit oder ein persönliches Bekenntniß zur Voraussetzung haben, ist lyrischer Natur.

Es ist nun höchst charakteristisch für die Stellung Beethoven's, dem gesammten Geistesumfange seiner Kunst gegenüber, daß diejenigen seiner Schöpfungen, die sein Wesen am meisten bezeichnen, der Instrumental- und

Kirchenmusik angehören, d. h. den gewaltigsten Gattungen musikalischer Lyrik. Und zwar hier wiederum einerseits der Sinfonie und dem Sinfonischen, andererseits der entwickeltsten Form der Kirchenmusik: der Messe.

Hiermit ist zugleich eine Antwort auf die möglichen Zweifel gegeben, ob Beethoven mit dem Namen eines Lyrikers nicht eine zu beschränkte Bedeutung beigemessen sei. — Denken wir freilich an den Begriff, den man während der Zeit unserer politischen Erschlaffung mit dem Lyriker verband, denken wir an jene, in Maroquin gebundenen und mit Goldschnitt versehenen Bändchen, wie sie in modischen Buch- und Kunsthandlungen, unter der Anzeige der so und sovielten Auflage, im Schaufenster prangen, und in denen uns selten mehr entgegentönt, als des Verfassers unkräftiger Weltschmerz, ein Liebeln am Theetisch und in Glaceehandschuhen, oder ein gelegentliches, tendenziöses Einstimmen in das Rauschen einer vergänglichen Zeitströmung, so erinnert uns nichts von dem allen an den Titanen Beethoven. Ihn mit dieser Gattung von Lyrikern zusammenstellen wollen, hieße einen Heros mit Pygmäen vergleichen. — Aber der Begriff des Lyrikers läßt, wenn wir ihn, wie das Alterthum, oder wie ähnliche, großer Anschauungen fähige Zeitalter verstehen, noch andere Dimensionen zu. Beethoven ist Lyriker in der Weise des Psalmisten, oder wie Pindar und Ossian, wie Klopstock in seinen erhabensten Oden, Goethe in den Gedichten: „Grenzen der Menschheit", „Prometheus", „Harzreise", Schiller

in seiner Dithyrambe und seinem Liede „an die Freude."

Demungeachtet scheinen noch nicht alle Bedenken beseitigt. Die Lyrik fordert, ihrer Natur nach, Subjectivität und den Idealisten in einem höheren Grade, als die andern Kunstgattungen. Es könnte daher, da Objectivität als das Höchste in den Künsten gilt, von diesem Gesichtspunkte aus immer noch als eine Unterschäzzung Beethoven's erscheinen, ihn, der auch den Fidelio und die Musik zu Egmont geschaffen, ausschließlich als Lyriker zu bezeichnen. Hierauf ist aber zu antworten, daß Beethoven auch im Fidelio und Egmont vorwaltend nur dem, was ihm subjectiv am wärmsten am Herzen lag: seinem Streben nach Freiheit, seinem Haß gegen alle Tyrannei und seiner glühenden Begeisterung für heroisch sich aufopfernde Liebe, Ausdruck lieh. Darum sind ihm im Fidelio die Gestalten Leonorens, Florestan's, Pizarro's so unübertrefflich gelungen, während die Charaktere Rocco's, Marcellinen's, Jaquino's und des Don Fernando ein gewisses, durch die Oper seiner Zeit erreichtes Niveau kaum überschreiten, und da, wo es sich um humoristische Gestaltung handelt, von einem Mozart weit übertroffen werden. Noch wichtiger aber ist es, darauf hinzuweisen, daß, wenn wir auch zugeben müssen, daß der lyrische Ausdruck und die lyrische Styl-form am unmittelbarsten mit dem Empfinden und Fühlen des Subjectes verwachsen sind, es doch eine unendliche Verschiedenheit bedingt, welcher Art und Bedeutung dieses Subject ist. Zeigt dasselbe, wie bei Beethoven,

eine so erhabene Natur, daß es für sich allein eine ganze Welt darstellt und umfaßt, oder in sich die Kraft fühlt, statt eines kleinlichen, nur individuellen Wehes, die Leiden und Freuden der gesammten Menschheit, ihr Hoffen und Fürchten, ihr Sehnen und Ringen mitzuempfinden und auszudrücken, so verlieren sowohl der Subjectivismus, wie die Idealität, das, was man ihre Beschränkung nennen könnte, falls sie sich nur auf den Einzelnen zurückbeziehen, und seinen Gesichtskreis, statt ihn zu erweitern, nur verengern. Der Dichter und Tondichter dagegen, der, gleich Beethoven oder Lord Byron, mit Faust sagen darf:

„Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh' auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern."

ist ebenso sehr geeignet, uns über die engen Schranken des nur Individuellen und Persönlichen zu erheben, als ein Genius, der der Welt, wie Shakspeare und Mozart, den Spiegel vorhält, in welchem sie ihr durch die Kunst verklärtes Abbild, in der ganzen reichen Abstufung menschlicher Erscheinung erblickt. Beide Richtungen stellen erst die Kunst in ihrem ganzen Umfange dar und beanspruchen somit eine gleiche Berechtigung.

Beethoven zeigt aber nicht nur innere Beziehungen zu Lord Byron und dem, was wir die faustische Seite in der Natur Goethe's nennen dürfen, sondern, mehr fast noch zu Geistern, wie Michel Angelo und Schiller.

Bei ihm, wie bei jenen, finden wir eine vorwaltende Neigung zum Pathetischen, das sich mitunter bis zum Pathologischen zu steigern und auch uns dann in eine fast gewaltsame Mitleidenschaft zu versetzen vermag. Wir erinnern in dieser Beziehung nur an die Jugenddramen Schiller's, an gewisse Gruppen in Michel Angelo's jüngstem Gericht, oder an das ruhelose und schmerzliche Umherirren durch alle Tonarten der Empfindung, mit welchem das Finale von Beethoven's neunter Sinfonie beginnt. Gerade aber das Pathos und die leidenschaftliche Kühnheit Michel Angelo's, Schiller's und Beethoven's ist es, was ihnen eine stärkere Wirkung auf die Jugend und auf kampfesfrohe Gemüther sichert, als die oft unglaubliche Anspruchslosigkeit und Einfachheit, mit der Mozart, Raphael und Goethe ihren ersten Gedanken hinzustellen pflegen, dessen stille Klarheit nur selten sogleich auch die darunter verborgene unergründliche Tiefe erkennen läßt. So empfindet denn auch keine Altersstufe inniger, als die Jugend, wie sehr Beethoven jenes Sehnen austönt, das dem Jünglinge als glühender Wunsch nach Verwirklichung seiner Ideale im Herzen wohnt, mag er dieselben Freiheit, Verbrüderung und Glück der ganzen Menschheit nennen, finde er ihre Verkörperung in der poetisch verklärten Gestalt der Geliebten, oder in Heldenthum und Vaterland. Aber auch diejenige Seite unseres Schiller, die mehr dem Manne als dem Jünglinge angehört, finden wir in wunderbarer Spiegelung bei Beethoven wieder. Wenn wir in Schiller nicht nur den Dichter, sondern ebenso sehr den Charakter und die Gesinnung ehren,

wenn Goethe darum von dem ihm zu früh entrissenen Freunde sagen durfte:

„Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine"

so existirt kein Dichterwort, das in gleich bezeichnender Weise auch auf Beethoven anzuwenden wäre. So geistesaristokratisch und derb Beethoven auch der Gemeinheit gegenüber, wenn sie seinen Weg kreuzte, auftreten konnte, (und auch diesen Zug finden wir bei Michel Angelo und Schiller) so ganz war sein Herz doch im tiefsten Grunde nur von Liebe, Hingabe und Opferfreudigkeit für das Glück Aller und jene höchsten idealen Güter erfüllt, nach denen die Besten zu allen Zeiten gestrebt haben.

Wie aber Beethoven Michel Angelo's und Schiller's Größe theilt, so läßt er auch ihre Mängel, von denen ja auch die Lieblinge der Götter nicht ganz frei sind, gewahren. — Wir bemerkten bereits, daß über denjenigen Bestrebungen, die sich seit des Meisters Hingange vorzugsweise das Recht vindiciren, bei seinem Namen anzuknüpfen, ein gewisser Unstern walte. Wenn wir nun auch den großen Tondichter nicht verantwortlich machen können für die Irrthümer einer ihn ebensowohl halbwie mißverstehenden Jüngerschaft, und wenn er auch nichts gemein hat mit sich überschätzenden, einseitigen und übertriebenen Talenten, die in seinen Fußtapfen zu gehen glauben, wenn sie ihm höchstens abgesehen: „wie er sich räuspert und wie er spuckt," so ist doch nicht zu läugnen, daß ein leiser Anhalt für derartige Mißverständnisse

seines erhabenen Wesens durch das künstlerische Schaffen Beethoven's in gleicher Weise gegeben worden ist, wie er durch Michel Angelo, Schiller und den jugendlichen Goethe der „Sturm- und Drangperiode" denjenigen gegeben ward, die an jenen Genien nichts bemerkten, als das zuweilen, wenn auch nur selten erfolgende Vordrängen des Subjektes vor dem Künstler. Darum ward denn unser Beethoven fast ebenso sehr von Talenten wie Berlioz, Liszt und Wagner mißverstanden, als ein Michel Angelo von einem Caravaggio, Salvator Rosa, Bologna und Bandinelli, oder Goethe und Schiller von einem Tieck, Novalis, Arnim, Görres und Brentano, wenn diese unseren Dioskuren zum Vorwurf machten, daß sie der romantisch-katholisirenden Richtung ihrer Dramen Faust, Jeanne d'Arc und Maria Stuart nicht treu geblieben seien.

Aus dem bisher über Beethoven Gesagten werden wir unschwer auch bereits die Stellung erkennen, die derselbe zu den anderen Heroen deutscher Tonkunst einnimmt.

In vielfacher Weise ihm verwandt, erscheint Joseph Haydn. Einmal schon als der eigentliche Vater der modernen Instrumentalmusik und unserer heutigen Sinfonie; dann aber auch wegen seiner, wie bei Beethoven behaupteten Mittelstellung zwischen lyrischem und epischem Ausdruck. Doch ist die letztere Seite bei Haydn, wie schon seine Oratorien, die Jahreszeiten und die Schöpfung beweisen, stärker entwickelt, wie bei Beethoven, während dieser wiederum den älteren Meister

weitaus an lyrischem Schwung, dithyrambischer Begeisterung und mächtig ergreifendem, die verborgensten Tiefen der leidenschaftlich bewegten Menschenseele enthüllenden Pathos übertrifft. Hieraus geht auch hervor, daß Haydn im allgemeinen einer objectiveren Darstellung der ihn umgebenden und auf ihn wirkenden Außenwelt fähig ist, als Beethoven, bei dem wir's mit der Darstellung der Innenwelt eines Titanen von bald faustischer, bald prometheischer Färbung zu thun haben. Aus diesem Grunde gehören Haydn's Jahreszeiten und Schöpfung zu seinen unvergänglichsten Werken. Sie erinnern uns in ihrer treuen Wiederspiegelung eines reichen, natürlichen und menschlichen Daseins, über das demungeachtet ein Hauch hoher Idealität verbreitet ist, ebensowohl an die Bilder eines Ruysdael, wie Claude Lorrain. Bei Beethoven möchten wir dagegen umgekehrt diejenigen seiner Schöpfungen, in denen er sich auf eine Wiederspiegelung der Außenwelt in seinem Innern einläßt, die am wenigsten charakteristischen für ihn nennen. So z. B. seine Vittoria-Schlacht, oder seine Pastoral-Sinfonie, welche letztere, soviel Herrliches sie auch bietet, an Tiefe des Inhaltes doch bedeutend hinter ihren Vorgängerinnen, der Eroica-, der B-dur und C-moll-Sinfonie, sowie hinter der ihr folgenden A-dur- und der 8. und 9. Sinfonie zurücksteht.

Auch Sebastian Bach hat, gleich Haydn, nach mancher Seite hin eine innerlichere Beziehung zu Beethoven, als Gluck, Händel und Mozart. Sebastian Bach, insoweit das Hauptgewicht seines Schaffens im Kirchlichen und Instrumentalen ruht, hat ebenfalls vorwaltend

den lyrischen Ausdruck der Tonkunst entwickelt und von früheren Traditionen emancipirt. Doch bleibt der Unterschied zwischen beiden Meistern, daß sie sehr verschiedenen Zeitaltern angehören, und daß Bach, gleich Dürer, die specifisch protestantische Kunst und deren Auffassung des Christenthums auf ihren höchsten Gipfel führt. Beethoven's Weltanschauung dagegen nährt sich nicht nur von christlichen, sondern auch von antik-classischen Elementen, so daß Plato und Plutarch, (bekanntlich zu seinen Lieblingsschriftstellern gehörend) Shakspeare und Goethe seinem Innern ebenso nahe stehen, wie das Bekenntniß, mit welchem er seine neunte Sinfonie krönt:

„Brüder, über'm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen."

Doch liegt sowohl in seiner Missa solennis, wie gerade in der neunten Sinfonie etwas von jenem Sebastian Bach'schen Geiste, den man am kürzesten mit dem Worte bezeichnen könnte, welches der Erzvater dem mit ihm ringenden Engel zurief: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!" — Jenes Emporstreben Sebastian Bach's aus irdischen Banden und Nöthen in die reinen und lichten Sphären der idealen Welt, welche er unter der Form der protestantisch-christlichen Anschauung im Herzen trug, und das sich in Sätzen, wie das große Kyrie der H-moll-Messe, oder wie der Eingangschor der Matthäus-Passion so erschütternd kundgiebt, verwandelt sich bei Beethoven in ein Ringen der Menschenseele nach Liebe, Licht und Leben in einem allgemeineren Sinne und nach Befreiung von den Banden, die, als

nur irdischer Stoff, oder unter der Form von Zeit und Raum, den unbehinderten Flug der Seele und ihre Erhebung zum Ideale vereiteln wollen.

Händel's geistige Beziehung zu Beethoven finden wir in der auch ihm in so hervorragender Weise verliehenen Begabung, das Heroische und den Heroismus zu ihrem gewaltigsten und hinreißendsten Ausdruck zu bringen. Indem Händel aber eine solche Welt nicht nur im Allgemeinen, und wie sie sich als eine Empfindung des Subjectes äußert, in seinen Tönen lebendig werden läßt, sondern sich an das Heldenthum und den Helden der Sage, Tradition und Geschichte anlehnt, wird ihm das Lyrische nur noch Episode in einem größeren Ganzen, während das Epische in den Vordergrund tritt. Im Oratorium, in jener Umgestaltung und Vertiefung, die ihm Händel verlieh, schuf der Meister das musikalische Epos und ist auf diesem Felde bis zum heutigen Tage, einem zweiten Homer vergleichbar, unerreicht geblieben.

Wie Haydn der Vater der modernen Instrumentalmusik und Sinfonie, Händel hinwieder der Begründer des musikalischen Epos zu nennen ist, so darf man Gluck als den Schöpfer des musikalischen Dramas bezeichnen. Was vor ihm, unter der Form des Singspiels und der Oper, zur Geltung gekommen, war alles andere eher, als in Wahrheit das musikalische Drama. Raum und Zeit gestatten uns nicht, dies an dieser Stelle weiter auszuführen. Hier sei nur bemerkt, daß Gluck, eben weil er in fast ausschießlicher Weise Dramatiker war, dem großen

Lyriker Beethoven verhältnißmäßig am fernsten unter den Heroen deutscher Tonkunst steht. Doch darf man mit Gewißheit sagen, daß die große Scene und Arie im Fidelio: „Abscheulicher, wo eilst du hin!", — sowie die ganze Kerkerscene im zweiten Act derselben Oper, ohne die, wenn auch durch Mozart vermittelten Einflüsse Gluck's auf Beethoven, unmöglich gewesen sein würde.

Mozart nimmt eine wunderbare Mittelstellung zwischen den vorhergenannten Heroen deutscher Tonkunst ein. Dies geht schon daraus hervor, daß er der Einzige unter ihnen ist, bei welchem epische, dramatische und lyrische Anlage beinahe einander das Gleichgewicht halten. Im Felde der Oper erscheint Mozart als der Nachfolger, Erweiterer und Vollender des, durch Gluck in Wahrheit erst angebahnten musikalischen Drama's, indem er der tragischen auch die komische und romantische Oper, sowie eine zwischen beiden in der Mitte stehende Gattung hinzufügte, von deren Möglichkeit, vor Mozart's Auftreten, niemand eine Ahnung hatte. Wenn auch nicht im rein Epischen, da sein Oratorium: Davidde penitente im Ganzen seines Schaffens fast verschwindet, so finden wir doch Mozart im Gebiete des Episch-Lyrischen in fast gleich hervorragender Weise mit Haydn und Beethoven vertreten, und hier liegt auch eine seiner Hauptbeziehungen zu dem Meister, dem unsere Worte gewidmet sind. Mozart stellt sowohl in der Sinfonie und Sonate, wie in der Kammermusik das verbindende Mittelglied in der Trias dar, die uns unter den unsterblichen Namen: Haydn, Mozart und Beethoven so

bekannt ist. Auch die anderen Gattungen musikalischer Lyrik, die Kirchenmusik (wir erinnern nur an sein Requiem, an seine Messen und an das Ave verum), nicht weniger das Lied, beherrscht und erweitert Mozart in einer neuen Weise, und gerade Beethoven's Missa solennis dürften wir, ohne die Einwirkung von Mozart's Requiem auf deren Schöpfer, kaum in der uns vorliegenden Gestalt besitzen.

Es ist eigenthümlich, wie deutlich Beethoven selber die hier angedeuteten Beziehungen zu seinen großen Genossen unter den deutschen Tonkünstlern empfand. Schindler erzählt uns, daß Sebastian Bach's wohltemperirtes Klavier fast immer aufgeschlagen auf seinem Flügel gelegen. Es ist ferner bekannt, daß Beethoven Haydn's Schüler gewesen und demselben einige seiner Erstlingswerke zugeeignet hat. Fast mehr aber noch muß uns seine, fast grenzenlose Bewunderung für Händel und Mozart überraschen, die ihm doch, wie wir gesehen, bezüglich ihrer Anlage eigentlich weniger nahe gestanden, als Bach und Haydn. Und dennoch ist eine solche Erscheinung ganz natürlich, da uns gewöhnlich das an anderen, was wir in gleichem Grade besitzen, weniger in Erstaunen setzt, als das, was sie vor uns voraus haben, oder was sie von uns unterscheidet. So konnte Beethoven nicht genug die Wirkung bewundern, die Händel mit den einfachsten Mitteln hervorbrachte, indem er meinte, daß der Wechsel einiger Grundaccorde bei jenem oft mehr bedeute und sage, als die verwickeltsten Harmonienfolgen neuerer Meister, und daß wir von Händel

lernen könnten, wie Größe und Einfachheit Hand in Hand gingen. Wie stark Mozart auf ihn einwirkte, zeigen, neben vieler seiner Kammermusiken, besonders die beiden ersten Sinfonien, zeigen seine herrlichen Variationen über das Thema: Notte e giorno faticar aus Mozart's Don Juan, sowie seine wiederholt ausgesprochene Bewunderung der Zauberflöte desselben Meisters.

So haben wir denn Beethoven nicht nur als einen Ebenbürtigen sich den größten Tondichtern aller Zeiten anschließen sehen, sondern wir haben auch erfahren, daß er dem, unserer Zeit so gemäßen Ausdruck subjectivsten Empfindens, welchem die Musik gerade so günstig ist, seinen erhabensten Inhalt verlieh, und daß er die Tonkunst im Instrumentalen, der einzigen Gattung in der sie völlig selbständig auftritt, zu dem Gipfel ihrer Leistungsfähigkeit führte. Alles in allem müssen wir unsern Meister — gleich Plato, Schiller und Michel Angelo — einen der gewaltigsten Vorkämpfer des Idealismus und der idealen Sehnsucht unseres Geschlechtes nach der Verwirklichung eines Reiches der Liebe, Freiheit und Schönheit nennen. Er hat daher für unsere, in einer realistischen Strömung begriffenen Zeit eine doppelte Bedeutung, indem er auch in der Gegenwart Ehrfurcht und warme Begeisterung für die ethischen Forderungen und Pflichten unseres Geschlechtes aufrecht erhält und an seinen Schöpfungen nährt und steigert. Ein ganz besonderes Verhältniß hat er in dieser Beziehung wiederum zu seinem eigenen Volke, da wir Deutschen, neben aller practischen Bethätigung, uns zu jeder Zeit

einen reinen und durch keine Borniertheit beschränkten Idealismus zu erhalten gewußt haben.

Es verlohnt sich wohl, da wir den Schwerpunkt des gesammten Schaffens des Meisters im Instrumentalen und Sinfonischen fanden, noch mit einem Worte der erhabensten, von ihm auf diesem Gebiete geschaffenen Gebilde zu gedenken; wir meinen seiner Sinfonien. Durch ein reizendes Spiel des Zufalles erreichten Beethoven's Sinfonien die Zahl, welche die Griechen den Musen gaben. Man kann hinzufügen, daß dieselben sich auch bezüglich ihres verschiedenen Charakters in einem kaum geringeren Grade von einander unterscheiden, wie die Musen, bezüglich ihrer, ihnen von dem dichtenden Geiste des griechischen Volkes zugetheilten, verschiedenen innerlichen Bedeutung.

Von den Sinfonien Nr. 1 C-dur und Nr. 2 D-dur läßt sich sagen, daß sie noch nicht den eigentlichen Beethoven enthalten; wir meinen, daß sie noch nicht das Bild der Persönlichkeit Beethoven's nach den Seiten hin, durch die er sich von seinen Vorgängern Haydn und Mozart unterscheidet, ausreichend kenntlich machen. Dagegen finden wir in ihnen noch mannigfache Anklänge an diese, seine beiden großen Vorgänger im Felde der Sinfonie, und zwar in einer noch hervortretenderen Weise ein Anlehnen an Mozart, als an Haydn. Der künftige, selbständige Beethoven und das Dämonische seiner Natur kündigt sich gleichsam nur in einzelnen Momenten, oder wie ein, einem Gewittersturme vorhergehendes fernes Wetterleuchten an. Erst in der

dritten Sinfonie, der Eroica, richtet sich der Geist Beethoven's in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Erhabenheit vor uns auf. Es ist bekannt, daß diese Sinfonie anfänglich den Namen des ersten Napoleon trug, in welchem Beethoven nicht nur den Helden, sondern auch den großen Menschen zu sehen glaubte, der sein, von den Stürmen der Revolution zerrissenes Vaterland zu wahrer Freiheit und Größe führen und so der Welt ein leuchtendes Beispiel erhabener Uneigennützigkeit geben würde. Als jedoch der Consul sich in den Kaiser Napoleon verwandelte, und es deutlich ward, daß er nur darum die Welt unterjoche und sein Volk von Schlachtfeld zu Schlachtfeld führe, weil er nichts auf Erden liebe als sich selbst, zerriß Beethoven das Titelblatt des Manuscriptes seiner unsterblichen Sinfonie und gab derselben ihren heutigen Namen. Ein Urtheil, das unser Volk seitdem durch die Entthronung zweier Napoleons und seinen dritten Heereszug nach Paris unterschrieben und bekräftigt hat! —

Die Eroica unterscheidet sich auch dadurch von ihren beiden Vorgängerinnen, daß in ihr zum erstenmale das sinfonische Scherzo, welches wir Beethoven verdanken, und das er an die Stelle des früher üblichen Menuett's stellte, in seiner ganzen reichen Ausführung und Kühnheit sich vor uns entfaltet. Seine erste Sinfonie enthält noch das Menuett; die zweite zwar schon ein Scherzo, aber in so knappen Formen, daß es hierdurch wieder dem Menuett verwandt erscheint. Einer ferneren Neuerung Beethoven's durch seine dritte Sinfonie begegnen wir in

dem ihr ertheilten besonderen Namen, der unser Gemüth darauf vorbereitet, daß sich die einzelnen Sätze dieses Werkes innerhalb eines ganz besonderen und charakteristischen Gefühlskreises bewegen, dessen einzelne Momente durch die Bezeichnung des zweiten Satzes, als eines Trauermarsches, noch schärfer charakterisirt werden.

Die Eroica giebt uns Gelegenheit auf eines der gründlichen Mißverständnisse hinzuweisen, in das jene obenerwähnte Jüngerschaft, die den Meister besonders für sich gepachtet zu haben glaubt, im Anschluß, wie sie meint, an denselben, verfällt. Von dieser Seite her ward Beethoven nämlich wiederholt als der Tondichter bezeichnet, der, neben bloßen Empfindungen und Gefühlen, auch dem Gedanken in der Tonsprache Ausdruck geliehen habe. Die Leichtfertigkeit, mit der man durch einen solchen Ausspruch Meister wie Haydn und Mozart zu musikalischen Kindern degradirt, ist unglaublich. Die Wirkungen beider Tondichter werden hierbei entweder nur auf sinnlichen Wohlklang, oder auf eine ganz allgemeine und daher für uns gleichgültige Darlegung von Gefühlen, wie Liebe, Haß, Heiterkeit, Trauer u. s. w. reducirt, welche, falls sie eines tieferen, gedanklichen und aus der künstlerischen Persönlichkeit hervorgehenden Zusammenhanges entbehrten, sicherlich zu einer geisttödtenden Trivialität herabsinken würden. Hätten die Verkündiger solcher unhaltbaren Sätze statt dessen lieber bemerkt, zu welchen sparsamen und kargen Andeutungen sich Beethoven höchstens versteht, wenn er uns einen Fingerzeig über die Stimmung geben will, die ihn gerade vorzugs-

weise erfüllt! — Solche Fingerzeige finden wir in den neun Sinfonien Beethoven's nur in zweien derselben: in der Eroica- und in der Pastoral-Sinfonie; denn gerade die neunte Sinfonie, die, nach der Auffassung der musikalischen Neu-Romantiker, am meisten eines Commentars bedürfen würde, bleibt bis zum Eintritt des Gesanges ohne jedes erklärende Wort. Demungeachtet aber führten Tondichter, wie Berlioz und Liszt, ihre, mit ausführlichen erklärenden Programmen versehenen „sinfonischen Dichtungen" auf einen Meister wie Beethoven, als den Urheber dieser ganzen, sogenannten gedanklichen Richtung in der Instrumentalmusik, zurück. Sie scheinen nicht zu ahnen, daß Instrumentalmusik erklären wollen, dieselbe ihrem innersten Wesen nach negiren heißt. Will der Tondichter künstlerische Wirkungen an ein begriffliches Verständniß anknüpfen, so geben ihm hierzu die Verbindungen der Poesie mit der Musik, sei es im Liede, sei es in der Kirchenmusik, in der Oper oder im Oratorium, Gelegenheit genug. Greift er dagegen zur Instrumentalmusik, so zieht er sich gerade in jenes innerste Gebiet der Tonkunst zurück, das an dem Punkte beginnt, wo Worte und Begriffe nicht mehr ausreichen, und wo das Unaussprechliche, was in jedes tieferen Menschen Seele lebt, nach Ausdruck ringt. Das Unaussprechliche aber wieder aussprechen wollen, heißt die Musik auf dem Felde wieder beschränken und einengen, wo sie allein, ohne jede Mithülfe einer anderen Kunst, besteht, und auf das ihr, weil sie vorzugsweise dem Wunderbaren, Geheimnißvollen und

Dämonischen Stimme leiht, auch keine andere Kunst mit gleicher Wirkung zu folgen vermag.

Einen sehr verschiedenen Charakter von der Eroica läßt Beethoven's 4. Sinfonie in B-dur gewahren. An die Stelle einer Welt in Waffen, oder eines Helden, der im Kampfe für erhabene Ziele über Tod und Vergänglichkeit triumphirt, treten hier die Kämpfe, die der im eigenen Herzen Einkehrende, die das Genie in seinem Inneren erlebt und zu bestehen hat. In dem ersten Satze, mit seinem „göttlichen Erkühnen", wogt, ringt und jubelt alle Leidenschaft der Jugend. Wir begegnen hier demselben Widerstreit gegen einander ankämpfender Gefühle, der uns aus des Dichters Worten entgegentönt:

„Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt!
Glücklich allein ist die Seele, die liebt!"

Dergleichen Commentare eines Instrumentalwerkes sind selbstverständlich, bis zu einem gewissen Punkte hin, immer nur subjectiver Natur, weil eine wirkliche Definition des Ideenganges eines Instrumentalstückes, wie wir bereits betonten, eine Absurdität ist, über die bekanntlich niemand ironischer die Achseln zuckte, wie Beethoven selber. Doch müßte es schlimm um den inneren Zusammenhang einer solchen Composition stehen, wenn nicht wenigstens die allgemeinste Stimmung derselben anzudeuten wäre. Es ist dies etwas ganz anderes, als aus einem Instrumentalsatze besondere Begebenheiten und Vorgänge unter bekannten historischen oder dichterischen Personen und unter Voraussetzung bestimmter Lokalitäten

und Zeiten heraushören wollen. Ebenso unmöglich, als die Versuche von Talenten wie Liszt, Berlioz und ihrer Jünger, gewisse auf begrifflichen Zusammenhang, oder auf Anschauungen und Erfahrungen beruhende poetische Vorwürfe, z. B. Dante's göttliche Comödie und das, der indischen Philosophie angehörende Nirvana durch Töne, ohne die hinzukommende Hülfe der Dichtung, zu versinnlichen. Andeutungen dagegen der von uns gegebenen Art beschränken sich gewissermaßen nur auf die Angabe der Tonart der lyrischen Empfindung, die den Tondichter in diesem oder jenem Satze vorzugsweise beherrschte. In einem solchen Sinne bitten wir daher auch unsere Bemerkungen zu Beethoven's Instrumentalcompositionen zu verstehen.

Kehren wir zur B-dur-Sinfonie zurück. Das Adagio derselben gleicht dem stillen Bergsee, in dessen krystallener Fläche sich eine wunderbare, phantastische und doch das Gemüth mit zauberhaftem Frieden erfüllende Landschaft spiegelt. Die ruhelose Leidenschaft des ersten Satzes sammelt sich hier gleichsam zu weihevoller und stillbeseligter Betrachtung. Zwar schweift mit dem Blicke auf blau-duftige Gebirgszüge auch unser Geist in weite Fernen, aber nicht in verzehrender Sehnsucht, sondern wie von dem sicheren Hafen aus, in welchem das Gemüth einen langentbehrten Frieden gefunden, unter dessen verklärendem Anhauch der Tondichter die mannichfach verschlungenen Geschicke des Einzelnen und der Welt, wie aus der Vogelperspective und in reine Harmonie aufgelöst, unter sich erblickt.

Das Scherzo mahnt uns an den Vers:

„Und frische Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt."

und im Gegensatze dazu das Trio an jene andere Stelle desselben Gedichtes:

„Aug' mein Aug', was sinkst du nieder,
Gold'ne Träume, kehrt ihr wieder?"

Für den letzten Satz endlich wüßten wir nichts bezeichnenderes zu sagen, als indem wir mit demselben Dichter ausrufen: „Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unseres Schicksals leichtem Wagen durch, und uns bleibt nichts, als muthig gefaßt, die Zügel festzuhalten und bald rechts, bald links, vom Steine hier, vom Sturze da, die Räder abzulenken. Wohin es geht, wer weiß es? Erinnert er sich doch kaum, woher er kam!" —

In Beethoven's C-moll-Sinfonie hat sich das, in der Eroica zum Ausdruck gelangende Ringen eines waffengerüsteten Helden um Sieg und Triumph, zu einem Ringen der ganzen Menschheit nach Freiheit und Erfüllung ihrer heiligsten Hoffnungen erweitert. Die Sinfonie könnte daher auch sehr wohl das Motto tragen: „Durch Nacht zum Licht". Es ist Beethoven hier gelungen, nach einem Eingang kühnster und erhabenster Art, wie ihn der erste Satz darstellt, und nach den hierauf folgenden Steigerungen, durch Stimmungen voll hoher Entschlüsse und Schilderung eines Muthes der Seele, der auch dem Dämonischen und dem Geschicke trotzt, sich selber noch zu überbieten. Das Finale übertrifft

die kühnsten Hoffnungen, die die vorhergehenden, ahnungsvollen Sätze erregten und krönt das ganze Werk in einer Weise, die uns überwältigt und beglückt. Wie der blendende Aufgang der Sonne, wenn sie nach langer Nacht, sieghaft wie ein Held, über den Rand des Horizontes emporsteigt, so wirkt der Eintritt des C-dur-Thema's nach den dämonisch-nächtigen Schauern des Scherzo's. Wir möchten darum dieser Sinfonie, unter allen, die wir dem Meister verdanken, die Palme zuerkennen. Zu einem ähnlich unübertrefflichen und staunenerregenden künstlerischen Ausdruck eines titanenhaften Wollens und Empfindens, zu einem zweiten, scheinbar so müheloſen und natürlichen und dennoch nur dem Genie auffindbaren Abschluß eines langen Widerstreites entgegengesetzter Gefühle, wie ihn das Finale bringt, ist Beethoven, trotz alles Herrlichen und Neuen, womit er uns in den späteren Sinfonien noch beschenkt, nicht wieder gelangt.

Es würde die Grenzen, innerhalb deren wir uns zu bewegen haben, überschreiten, wollten wir hier auch noch auf die 6., 7. und 8. Sinfonie näher eingehen, zumal da der Tondichter in der Pastoral-Sinfonie selber Anhaltepunkte für die Stimmung, um die es sich handelt, gegeben, und da der dithyrambische Jubel, in welchen die A-dur-Sinfonie, oder der alles vor sich niederwerfende göttliche Humor, in welchen die achte Sinfonie auslaufen, zu prononcirt sind, um sich einem musikalischen Verständnisse nicht auch ohne alle Commentare zu erschließen.

Um so bedürftiger erscheint das letzte gewaltige

Orchesterwerk des Meisters, die berühmte neunte Sinfonie, einer Erklärung zu sein. Der, an ihrem Schlusse hinzutretende Gesang der Schiller'schen Ode an die Freude steht weit mehr als ein großes Fragezeichen, als wie eine Auflösung der Räthsel da, die uns der Tondichter in den vorhergehenden Sätzen zu lösen giebt. Und doch zeigt es sich gerade bei diesem Werke, wie unzulänglich und auf Abwege führend, einem Instrumentalwerke gegenüber, alle Commentare sind. Kein geringeres Talent, als Richard Wagner, hat ein erklärendes Programm zur neunten Sinfonie geschrieben. Wir geben gern zu, daß alles, was sich in demselben auf die Grundstimmung des Werkes bezieht, dem, was der große Meister uns hat sagen wollen, verwandt erscheint. Es läßt sich z. B. nicht leugnen, daß besonders im ersten Satze eine ähnliche Stimmung waltet, wie sie uns aus den Monologen Faust's entgegentönt. Demungeachtet begegnen wir im Einzelnen wiederum Erklärungen, die uns durch ihre Seltsamkeit geradezu befremden, oder durch ihre Gewaltsamkeit in Erstaunen setzen. Wie ist es z. B. möglich, das, dem Scherzo folgende hochpoetische Trio, welches sich, besonders mit dem Eintritt der Posaunen, zu einer Stimmung verklärtester und heißester Sehnsucht steigert, durch die Goethe'schen Worte zu bezeichnen:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest.
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz,
Wie junge Katzen mit dem Schwanz."

Der Erklärer läßt sich hier eben nicht daran genügen,

sich auf Faustische Stimmungen im Allgemeinen bezogen zu haben, sondern das Sein und Empfinden des wirklichen Goethe'schen Faust's, daher auch die Anschauungen des Mephistopheles vom Leben, die uns ja nur die andere Seite des Dichters enthüllen, sollen hier dem Tondichter und seinem Werke aufgenöthigt werden.

In Wahrheit zu verstehen ist die neunte Sinfonie nur dann, wenn wir, anstatt nach Faust oder ähnlichen, entweder von Außen herbeigeholten, oder dem subjectiven Belieben überlassenen Erklärungen zu greifen, uns ganz in die innere, persönliche Welt Beethoven's versenken.

Welche Gestalt hatte dieselbe gewonnen, als die 9. Sinfonie in seinem Geiste geboren ward? — Hinter ihm lag ein Leben voll der grausamsten Täuschungen. Er hatte niemand gefunden, den er seinen ebenbürtigen Freund hätte nennen können. Aber auch die Liebe hatte ihn getäuscht. Seine erste Neigung, diejenige zu seiner Julia, scheiterte an dem Unterschiede des Standes und der Vorurtheile. Ein später heiß von ihm geliebtes Mädchen, um das sich mit ihm zugleich sein Fachgenosse Hummel bewarb, entschied sich für den letzteren, da derselbe eine Anstellung und nicht, wie Beethoven, das Unglück hatte, harthörig zu sein. Seine Brüder, in welchen der Mensch, in der unendlichen Mehrzahl der Fälle, seine, von der Natur selbst ihm verliehenen Freunde besitzt, sperrten Beethoven von der Welt ab und verdächtigten ihm alle edleren und besseren Naturen, die sich ihm nähern wollten, um sein Genie desto ungestrafter für ihre niederen Zwecke mißbrauchen und ausbeuten zu

können. Hierzu trat nun noch, bald nach seiner Ankunft in Wien, die immer zunehmende Taubheit.

Wie stark solche, schon in seinen jüngeren Jahren ihn treffende Schicksale sein Gemüth damals bereits erschütterten, beweist am besten sein im Jahre 1802, in welchem er schwer erkrankt war, an seine Brüder gerichtetes Testament. Er sagt darin: „Es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben."

Und doch ward Beethoven, als er so schmerzliche Bekenntnisse niederschrieb, noch allgemeine Anerkennung als Künstler in Wien zu Theil. Aber auch dieser Genugthuung sollte er sich nicht lange erfreuen. Der Neid seiner Fachgenossen ward nicht nur in Wien, sondern auch außerhalb desselben, laut und lauter. Es schmerzt uns, sagen zu müssen, daß selbst ein Carl Maria von Weber zu denjenigen gehörte, die den Meister öffentlich angriffen und verunglimpften. Wie nun vollends die Opern von Rossini Mode geworden waren, sehen wir Beethoven und seine Werke in Wien einer völligen Vergessenheit verfallen. Den besten Beweis hierfür liefert das Promemoria, das eine kleine Zahl von Künstlern und Kunstfreunden im Jahre 1824 an Beethoven richtete. Es heißt darin: Wir gewahren traurend, wie der Mann, den wir in seinem Gebiete als den höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend ansieht,

wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden, auf dem Ehrensitz der deutschen Muse lagert, wie deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen gefallen, und wo die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen droht." Das Schreiben schließt mit der Bitte, Beethoven möge, trotz der Ungunst der Menge, mit seinen neuesten Werken hervortreten und dem Modegeist des Tages das Terrain streitig machen.

Kann es uns wundern, daß der vielgeprüfte Meister, als er nach langer Dürre ein solches Zeichen der Anerkennung erhielt, mit Thränen erfüllten Augen in die Wolken blickte und die Worte lispelte: „Es ist doch schön", wie uns der dabei anwesende Schindler erzählt? — Doch war auch dies nur eine Täuschung, da es ihm nicht gelang, seinen neuesten Schöpfungen die erwartete Anerkennung zu erringen.

Die Erlebnisse mit seinem Neffen, den er an Sohnesstatt angenommen, waren auch nur dazu angethan, sein leidendes Gemüth noch mehr zu verdüstern, da ihn der leichtsinnige Jüngling, statt Liebe, Undank und statt Ehre, Schande erndten ließ. Ein Unglück endlich kann man es geradezu nennen, daß Goethe, den Beethoven glühend verehrte, demselben nicht näher trat. In Karsbald, wo sie zusammentrafen, schien zwar der Anfang dazu gemacht; Zelter jedoch, dem der Genius Beethoven's unfaßbar blieb, sorgte leider dafür, Goethe einen möglichst unvortheilhaften Begriff von der Art und Weise der Genialität Beethoven's beizubringen. Wir verweisen in dieser Be-

ziehung auf den Briefwechsel Goethe's mit Zelter, in welchem der letztere Beethoven mitunter wie ein überspanntes und aller Kunstform abholdes Talent darstellt. Hiermit mag es, wenn auch nicht entschuldigt, so doch erklärt werden, warum Goethe ein Schreiben Beethoven's, in welchem ihn dieser darum bat, ihm für seine Missa solennis, die er auf Subscription drucken lassen wollte, die Unterschrift des Herzogs von Weimar zu verschaffen, gänzlich unbeantwortet ließ.

Und so sollte selbst Beethoven's größter Zeitgenosse mit dazu beitragen, sein schon so vielfach verwundetes Herz zu kränken. Dies ist um so schmerzlicher, da wir für gewiß annehmen können, daß der große Dichter, wenn er Beethoven's Freund geworden wäre, in ähnlicher Weise beglückend, fördernd und versöhnend auf ihn gewirkt haben würde, wie er dies auf den, in so mancher Beziehung Beethoven verwandten Schiller gethan hat.

Und damit auch das Letzte irdischen Mißgeschickes dem Tondichter nicht mangele, sehen wir ihn, alt und krank, in pekuniäre Bedrängnisse gerathen, die ihn zwingen, den in England weilenden Moscheles um Vermittelung einer Geldunterstützung durch die Londoner philharmonische Gesellschaft zu bitten. Aber nicht nur hinsichtlich seiner Beziehungen zum Leben und seinen Geschicken sollte Beethoven's Erdenwallen eine Kette von Unglück darstellen, sondern er sollte auch den Glauben an seine Ideale scheitern oder verbleichen sehen. Und hierzu mochte gerade der hohe idealistische Flug seines Geistes, im schneidenden Contrast mit einer Welt, die den

Hoffnungen seines Gemüthes nie und nirgends Wort gehalten, das Seine mit beitragen.

Er begeistert sich für Plato's Republik und, in einem leicht erklärlichen Zusammenhange damit, für die französische Revolution und den aus ihr hervorgehenden Helden. Aber weder diese Revolution, die in Greueln endigte, noch jener Held, von dem er glaubte, daß er den sittlichen Kern jener 'gewaltigen Umwälzungsperiode der Nachwelt unversehrt überliefern würde, erfüllen seine Erwartungen.

Er kommt als guter Katholik vom Rhein an die Donau. In dem lustigen Wien gewinnt ihm jedoch der Katholicismus einerseits ein so weltliches, andererseits ein so beschränktes Ansehen, daß er sich, wie A. B. Marx so wahr sagt, in seiner Missa solennis seinen eigenen Geistesdom, neben und außerhalb des Domes von Sct. Stephan, errichtet. Wir sehen ihn zuletzt Freimaurer werden, aber daß er hier seine letzte und endliche Befriedigung gefunden, dürfte, bei Beethoven's besonderer Anlage, ebenfalls bezweifelt werden. Hiermit würden denn auch die Worte stimmen, mit denen der sterbende Meister von den ihn umgebenden Anwesenden Abschied genommen haben soll: „Plaudite, amici, comoedia finita est!“

Ein Vaterland hatte der Deutsche damals noch nicht, so daß Beethoven auch die Wohlthat, über die großen und erhebenden Geschicke des eigenen Volkes, persönliche Leiden zu vergessen, nicht zu Theil ward. Der einzige große Aufschwung, gelegentlich dessen sich alle

Deutschen damals eins fühlten, waren unsere Freiheitskriege von 1813 und 1815. Derselbe kam jedoch in Wien zu einer viel geringeren Geltung und Erscheinung, wie im deutschen Norden. Ueberdies erlebte unser Meister auch die Ernüchterung der, durch Metternich in ganz Deutschland organisirten und wie Mehlthau auf die Blüthen nationaler Begeisterung niederfallenden Reaction.

So hatten Beethoven denn — ihn, der dies tiefer wie die meisten empfand — die von ihm angebeteten Ideale seines Herzens: Freiheit, Religion und Vaterland, und noch mehr, die von ihm über sie alle gestellte und seinerseits der ganzen Menschheit geltende Liebe getäuscht, denn sie war ihm von keiner Seite erwidert worden. Unverstanden von der Welt und seinen Fachgenossen, ohne eine Seele, in deren Busen er seinen Kummer hätte ausschütten können, durch völligste Taubheit auch von dem oberflächlichsten Verkehr mit seines Gleichen ausgeschlossen, von niedrigen Seelen verrathen und belogen, dazu körperlich schwer leidend und mit einem, mehr wie je nach innen gekehrten Geiste — so finden wir den Meister, als er die 9. Sinfonie componirte. Und wie uns dies letzte gewaltige Orchesterwerk Beethoven's gleichsam das Antlitz einer Sphinx zukehrt und in seinem räthselhaften Charakter an die letzten Arbeiten Michel Angelo's mahnt, so theilt er mit diesem auch die erhabene Einsamkeit, in welcher wir beide am Ausgange ihrer Laufbahn dastehen sehen.

Sollen wir nun überhaupt zu einer Erklärung der

Gemüthszustände kommen, aus denen die neunte Sinfonie hervorging, so ist dies nur möglich, wenn wir uns den Meister in der, oben von uns geschilderten Stimmung seiner letzten Jahre und in Beziehung auf das, was an Erlebtem hinter ihm lag, vergegenwärtigen.

Unter einem solchen Gesichtspunkte erscheint uns der Eingang des ersten Allegro's, als eine Darstellung jener trostlosen Leere und Oede, die den Menschen ergreift, wenn er seine Ideale versinken sah. Wie hätte der Meister eine solche innere Erstorbenheit ergreifender darstellen können, als durch jene, im Streichorchester vibrirende und in den Hörnern mitklingende leere Quinte, mit welcher die Sinfonie beginnt. Zwar rafft sich der Tondichter wiederholt aus diesem Hinbrüten, den unlösbaren Räthseln des Lebens gegenüber, zu gewaltiger That und heldenhaftem Ringen mit des Schicksals Mächten auf. Jedoch nur, um schließlich die Fruchtlosigkeit menschlicher Bemühungen einzugestehen, den Schleier des Geheimnisses, der die Welt deckt, zu lüften. So nur können wir uns jenen furchtbaren Basso continuo am Ausgange dieses Satzes deuten. Derselbe malt, in der Hartnäckigkeit seiner Wiederkehr, gleichsam das sich steigernde Bewußtsein von den ehernen Ketten, mit denen der Mensch, ohne Antwort auf seine schon vor Jahrtausenden gestellten Fragen zu erhalten, an das Entstehen und Vergehen der gesammten Natur geknüpft ist.

Das, dem Allegro folgende Scherzo packt uns mit jenem wilden und sich in den Strudel der Begebenheiten stürzenden Humor, dem wir bei Faust, nachdem er seinen

Pakt mit dem Teufel geschlossen, und in vielen Dichtungen Lord Byron's, in verwandter Art aber auch in Shakspeare's Lear und Hamlet begegnen. Es scheint uns aus diesem Satze ebensowohl eine wildglühende Sehnsucht nach Vergessen des inneren Zwiespaltes in Kampf und Sturm, wie eine großartige Selbstironie und das unheimliche Lachen der Verzweiflung herzutönen. Im Gegensatze hierzu waltet im Trio die Stimmung jener Worte Faust's:

„Dies Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,
Der Frühlingsfeier freies Glück.
Erinnrung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ernsten Schritt zurück.
O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!"

Aus einer solchen Gefühlstonart ist der Uebergang in eine religiöse Stimmung und in ein letztes, vertrauensvoll gläubiges Suchen nach Gott, den wir in derselben Weise auch bei Faust erleben, ein von dem Gemüthe gewissermaßen geforderter. Dem zartesten Austönen eines solchen gläubig liebenden Vertrauens auf himmlische Hülfe, begegnen wir nun in dem wundervollen Adagio der Sinfonie. Wir glauben hier die ätherischen Geigentöne jener zarten und graziösen Engel zu vernehmen, die wir auf so vielen Bildern der italienischen Schule der vor und nach Raphaelischen Zeit, nicht weniger auch bei unserem Albrecht Dürer, zu beiden Seiten der das Christuskind haltenden Himmelskönigin, musiciren sehen. Wir meinen nun erst zu begreifen, was Pythagoras unter

Sphärenmusik verstanden habe. Aber auch die lichte, verklärte Tonwelt dieses Satzes fängt an gegen seinen Schluß hin zu erbleichen und endet mit jenen, leise aus den verborgensten Tiefen der Seele wieder emporsteigenden Gefühlen des Zweifels und der Unruhe, wie sie uns bei den Triolen der Bratschen und Geigen und den, unheimlich dazu hin- und hertastenden dumpfen Paukenschlägen am Ausgange dieses Satzes ergreifen.

Das Finale beginnt gleichsam mit einem lauten Aufschrei des Unmuthes der, an die Grenzen ihres Witzes gelangten menschlichen Seele. Aller Kampf, alles Hoffen, Sehnen und Glauben, ja selbst die Ironie und eine entschlossene Hingabe an das Unabänderliche, haben sich dem Gemüthe des Tondichters als eitel und nichtig erwiesen und ihm keinen dauernden inneren Halt zu gewähren vermocht. Wie deutlich ist eine solche Stimmung der Seele in dem flüchtigen Wiederanklingen der Hauptmotive des ersten Allegro's, des Adagio's und des Scherzo's, sowie in dem recitativischen Solo der Contrabässe und Violoncelle, die jene Versuche, in die Stimmungswelt der früheren Sätze zurückzukehren, gleichsam ungestüm unterbrechen, dargestellt und gemalt. Da endlich ertönt, wie aus weiter Ferne, ein erster flüchtiger Anklang an das spätere Hauptmotiv des Satzes selber, dem bald darauf ein, in den instrumentalen Bässen beginnender sanfter Vortrag der Melodie zu Schiller's Lied an die Freude folgt. Derselbe steigert sich bis zu einem triumphirenden Ausdruck, um sich jedoch schließlich wieder in jenen dissonirenden und den tiefsten inneren Zwiespalt kund-

gebenden Fortissimo-Einsatz zu verlieren, mit welchem das ganze Finale begann. Hiermit ist der Tondichter an einen Punkt gelangt, von dem kein weiterer Ausweg mehr möglich war. Es überkommt uns daher an dieser Stelle das schaudernde Gefühl, als ob der Himmelsstürmer Beethoven, nicht mehr nur allein, wie Faust, sagen dürfe, daß er sein eigen Selbst zum Selbste der Menschheit erweitert habe, sondern, gleich jenem, auch hinzufügen könne: „Um, wie sie selbst, am Ende zu zerscheitern", mit welcher, bei unserer früheren Anführung ausgelassenen Prophezeihung die betreffenden Verse bekanntlich endigen.

Darum sehen wir denn auch den Meister, um dem Labyrinthe, in das er sich verloren, zu entkommen, zu einem gewaltsamen Auskunftsmittel greifen. Eigenmächtig, wie Alexander bei der Trennung des gordischen Knotens, löst er das Wirrsal der von ihm heraufbeschworenen Probleme, indem er dem Orchester, statt den von diesem entwickelten Gefühlsprozeß auf instrumentalem Gebiete zu Ende zu führen, durch Eintritt der Menschenstimme gleichsam das Wort abschneidet. Daß der bisherige psychologische Entwicklungsgang des wunderbaren Werkes hier nicht etwa weiter gesponnen und bis zu seinen letzten Consequenzen fortgeführt, sondern mit demselben völlig gebrochen wird, sagt uns Beethoven selbst, indem er dem Bassisten, der mit dem recitativischen Solo beginnt, die von ihm, und nicht von Schiller herrührenden Worte in den Mund legt: „Freunde, nicht diese Töne, sondern lasset uns angenehmere anstimmen!"

Man mißverstehe uns nicht. Es ist ein ewiges Gesetz aller Künste, ihre verschiedenen Gattungen und Stilformen auseinander zu halten und nicht zu vermischen, und die reinsten künstlerischen Aufgaben gerade darin zu suchen, daß jede Gattung in ihrer Besonderheit im Stande bleibe, die ihrem Charakter gemäßen Aufgaben zu lösen. Nun ist es aber gewiß, daß die Sinfonie und die Cantate geschiedene Gattungen sind; nicht weniger gewiß, daß das plötzliche Anstimmen des Schiller'schen Liedes an die Freude unvermittelt und ohne inneren Uebergang in der 9. Sinfonie erfolgt, da der, im Orchester gemalte, wiederholte Aufschrei heller Verzweiflung, durch die von Beethoven improvisirten Worte, nur gewaltsam unterbrochen wird.

So wird es denn klar, daß dem großen Genius nicht zum zweiten Male in gleich vollkommener Weise darzustellen vergönnt sein sollte, was ihm in der C-moll-Sinfonie so glänzend gelungen: der natürliche und organische Abschluß eines heroischen Empfindens, Wollens und Kämpfens durch endlichen Sieg und Triumph, ohne daß der Tondichter deshalb in die Lage gekommen wäre, das von ihm erwählte Ausdrucksgebiet des Orchesters und der Sinfonie zu verlassen. Daß die C-moll-Sinfonie, als die fünfte, genau die Mittelstellung zwischen ihren Schwestern einnimmt, erscheint in dieser Beziehung fast bedeutungsvoll, und wenn wir auch von keinem Herabsinken in den ihr folgenden Sinfonien, unter denen sich Perlen wie die A-dur- und die achte Sinfonie befinden, reden können, so existirt doch kein zweites

sinfonisches Werk, in welchem in ähnlich unvergleichlicher Weise Form und Inhalt einander decken.

Ist der Eindruck, den die C-moll-Sinfonie in uns hervorruft, derjenige eines Kunstwerkes von der Erhabenheit und Vollkommenheit des Parthenons oder des Kölner Doms, so stehen wir der neunten Sinfonie wie einem, durch seine Großartigkeit uns überwältigenden Naturschauspiel gegenüber. Dieselbe Empfindung eines nicht mehr in Worte zu fassenden grenzenlosen Staunens, welches denjenigen ergreift, der zum ersten Male am Rande eines zu ihm herabsteigenden Gletschers steht, über dem sich die Wetter- und Schreckhörner der Alpenwelt in furchtbarer und einsamer Majestät aufthürmen, muß ein unbefangenes musikalisches Gemüth erfassen, auf das zum ersten Male die, an allen Höhen und Abgründen menschlichen Empfindens vorüberbrausende Tonfluth der letzten Riesensinfonie unseres Meisters einstürmt. Ist das Schrecklich-Schöne, das Dämonische, das Ueberschwängliche und das Erhabene der letzte Gipfel der Kunst, so ist er in der 9. Sinfonie erstiegen.

Es liegt uns selbstverständlich ferne, an Beethoven's unnahbarer Größe mit diesen Worten mäkeln zu wollen; wäre Aehnliches doch vollkommen in gleichem Sinne von den letzten Schöpfungen und dem jüngsten Gericht des nicht minder gewaltigen Michel Angelo zu sagen. Wir möchten nur dem, für die ganze heutige Kunstschule in der Musik gefährlich gewordenen Irrthum der musikalischen Neuromantiker entgegentreten, als wenn die 9. Sinfonie und Beethoven's letzte Streichquartette in

seiner schöpferischen Thätigkeit diejenigen Punkte seien, zu denen sich sein ganzes Schaffen gesteigert und zugespitzt habe. Oder — wie ebenfalls von jener Seite behauptet wird — als wenn dieses Werk und andere ihm verwandte Schöpfungen der letzten Periode des Beethoven'schen Schaffens, der Boden seien, von dem wir auszugehen hätten. Nichts ist gefährlicher, als wenn eine, zur Partei organisirte Richtung in der Kunst einem großen Genius, auf den sie sich beruft, ihre Tendenzen andichtet oder unterschiebt. So sagt Richard Wagner — um nur an einem Beispiele zu beweisen, zu welchen Irrthümern dergleichen führt —, daß Beethoven mit der 9. Sinfonie die Form dieser Kunstgattung für alle Zeiten gesprengt und ihr so gewissermaßen ihr Ende decretirt habe. Nun wissen wir aber durch Schindler, Moscheles und andere Berichterstatter, die mit Beethoven in dessen letzten Lebensjahren verkehrt, daß er eben an seine 10. Sinfonie (und zwar an eine Sinfonie in optima forma, d. h. ohne eine sich anschließende Cantate) gehen wollte, als ihn seine letzte Krankheit und der Tod ereilten.

Ueber das, was Beethoven in der mittleren Periode seines Schaffens geleistet, welche für uns die Zeit von der 3. bis zur 8. Sinfonie und alles, was sich um diese Kernpunkte gruppirt, umfaßt, wird wohl niemals hinauszukommen sein. Der Meister hat durch seine neunte Sinfonie hierfür selber den Beweis geliefert. Und wenn diese demungeachtet als ein Staunen erregendes Denkmal seiner titanenhaften Größe dasteht, einer Größe, die nicht davor zurückbebt, mit gewaltigen Händen an den ewigen

Schranken zu rütteln, die dem Menschen und der Kunst gesetzt sind, so sollen sich Talente von bescheidenerem Umfange hüten, es dem Halbgotte nachthun zu wollen. Auch Phaethon war kühn und heldenhaft, dennoch entglitten ihm die Zügel und er stürzte zur Tiefe, als er meinte, wie Helios, die Rosse am Sonnenwagen lenken zu können!

Jedenfalls ist die Sinfonie, in der Gestalt, wie sie uns Beethoven hinterlassen, nicht mehr zu übertreffen; so wenig, wie der religiöse Ausdruck in der Musik seit Bach, oder der pathetische seit Gluck. Und so dürfen wir denn von unseren drei großen Sinfonikern sagen: Haydn legte die Fundamente zu dem musikalischen Prachtbau dieser Kunstform, Mozart baute und schmückte ihn aus, Beethoven setzte einen Thurm darauf; wer höher bauen will, wird das Gebäude verunstalten.

Es kann uns Deutsche mit gerechtem Stolze erfüllen, daß die Schöpfung einer selbständigen Instrumentalmusik, d. h. die Begründung einer Gattung, in welcher allein sich die Musik als völlig selbständige Kunst darstellt, ausschließlich das Werk unserer Nation ist. Ein solch berechtigtes Hochgefühl muß sich noch steigern, wenn wir uns sagen, daß auch die, in diesem Gebiete thronenden Heroen ohne Ausnahme unserem Vaterlande angehören. Feiern wir denn, wenn die Kriegstrompeten schweigen und der Mund der Geschütze verstummt sein wird, mit der glorreich errungenen Größe und Einheit unseres Vaterlandes, auch denjenigen Meister in allen seinen Gauen, dessen hundertjähriger Geburtstag in so

bedeutsamer Weise mit dem dritten der Freiheitskriege zusammengetroffen ist, den wir gegen wälsche Anmaßung führen mußten. Waltet doch derselbe Heldengeist, der in der Brust unserer tapferen Brüder wohnt und Schlachten schlug, wie sie die Gedenkblätter der Geschichte noch nicht aufgewiesen, auch in unseres Beethoven heroischer Sinfonie und in hundert anderen seiner Werke. Und wenn sich ein solcher Geist, im Schlußsatze der großen Sonata appassionata, unserem inneren Auge gleichsam zu einem kämpfenden St. Georg verkörpert, der den Drachen der Finsterniß unter seine Füße zwingt, so scheint im Schlußsatze der Sinfonie aller Sinfonien, wir meinen derjenigen in C-moll, der aus langen Kämpfen zurückkehrende Held von einem ganzen Volke mit tausendstimmigem Jubel empfangen und begrüßt zu werden. Mit einem Jubel, wie wir ihn, so Gott will, anstimmen werden, wenn der greise Heldenkönig, über dessen Haupt die deutsche Kaiserkrone schwebt, und sein unüberwindliches Heer in unsere Mitte zurückkehren, oder wenn wir sie alle wieder erblicken, deren Ausdauer wir unsere künftige nationale Größe zu danken haben. Denen aber, die für das Vaterland starben, wollen wir mit Beethoven's heroischem Trauermarsch die künstlerische Todtenfeier darbringen und uns so mit ihm, über alles Vergängliche hinweg, an dem ewigen Nachruhm auferbauen, der das Andenken an die gefallenen Helden umstrahlt. Vergessen wir aber auch dann nicht, daß zu den höchsten Gütern unseres Volkes von jeher alles das gehört hat, was der Mensch sein Ideal nennt, und daß zu den Besten in

deutschen Landen, die die Göttinnen Freiheit und Humanität auf ihre Schilde erhoben, unser Beethoven gehört. So sei uns denn seine, am Ufer des heiligen Rheinstromes, dieses Ganges der Deutschen, gelegene Geburtsstätte Bonn ein Mekka des Geistes, nach dem wir alle wallen, um den zu feiern, der, wie die Heroen Griechenlands, noch nach Jahrtausenden Kunde von deutscher Gesinnung und Art geben wird. Als ein Kind jener linksrheinischen Gauen jedoch, die man uns entreißen wollte, soll er uns vergewissern, daß der Rhein nicht Deutschlands Grenze, sondern Deutschlands Strom ist. Dann werden, neben seinem Denkmal, die Standbilder eines Luther, Melanchthon, Guttenberg, Goethe und Arndt eine erzglänzende „Wacht am Rhein" bilden, die stumm aber beredt uns allen zuruft: Wahrt auch in der Zukunft das Vaterland, als den heiligen Geistesboden, auf dem wir wirkten! —

Das Beethovenfest in Bonn, im August 1871.

Schön leuchteten die Ufer unseres Stromes, als wir, von Coblenz herkommend, zur Feier des Säcularfestes Beethoven's nach Bonn hinabfuhren. Hinweg gescheucht war der Feind, der nach edlem fremdem Eigenthume die Hand frevelnd ausgestreckt hatte und der Friede, mit allem Herrlichen, das ihm zu folgen pflegt, war auch für unsere Feier, die im vergangenen Jahre durch den Krieg hatte ausfallen müssen, glorreich erstritten worden. Mit theuerem Blute hat unser Volk den Boden behauptet,

auf welchem einst Ludwig van Beethoven geboren wurde, ein Genius von so urdeutschem Gepräge, wie kaum ein zweiter unter den Geistesheroen, die das Vaterland hervorgebracht.

Gewaltig tönten mir die Klänge des ersten Satzes der neunten Sinfonie entgegen, als ich am 19. in der Frühe die Festhalle betrat, die den Namen des Meisters trägt. Dort stand Ferdinand Hiller, der thätige unermüdliche Leiter so vieler rheinischer Musikfeste, wieder auf dem alten Platze, auf welchem man ihn so gern zu sehen gewohnt ist, und schwang wieder den Dirigentenstab über die seinem Gebote folgenden Schaaren der Sänger und Musiker. Wie immer bei den rheinischen Musikfesten, war auch diese Hauptprobe schon von einer großen Anzahl von Zuhörern besucht; dagegen waren die angekündigten Ehrengäste und von außerhalb erwarteten Tonkünstler noch so schwach vertreten, daß ich z. B. vorläufig der einzige darunter anwesende Berliner war. Ein unseren Billets beiliegendes elegant gedrucktes Heft enthielt, außer einem vorzüglichen Vorwort von Dr. H. Deiters, dem Uebersetzer der Thayer'schen Beethoven-Biographie, die Programme der verschiedenen Concerttage, den Text der Vokalwerke, sowie das Verzeichniß der Mitwirkenden, an deren Spitze die beiden Dirigenten, die Herren Kapellmeister Dr. Ferdinand Hiller und J. von Wasielewski, städtischer Musikdirektor in Bonn. Ihnen folgen die Solisten, und zwar für den Sopran Frau Hofopernsängerin Otto-Alvsleben aus Dresden, für den Alt Frau Amalie Joachim aus Berlin und Fräulein Franziska Schreck

aus Bonn, für den Tenor Herr Hofopernsänger Vogl aus München, für den Baß Herr Adolph Schulze aus Hamburg, sowie endlich für die Geige Herr Professor Joseph Joachim aus Berlin. Die Chorlisten weisen 106 Sopranstimmen, 92 Altstimmen, 79 Tenöre und 96 Bassisten nach, die, wie aus den beigefügten Städtenamen hervorgeht, ihrer Mehrheit nach der preußischen Rheinprovinz und zwar vorzüglich den Städten Aachen, Bonn, Barmen, Cöln, Coblenz, Düsseldorf, Elberfeld und Neuwied angehören. Nächst ihnen ist Frankfurt am Main ziemlich stark vertreten, und selbst Städte wie Aschaffenburg, Dortrecht in Holland, Duisburg, Edinburg in Schottland, Erlangen, Hamburg u. s. w. haben mehr oder weniger vereinzelte Repräsentanten ihrer Gesangskräfte nach der Beethovenstadt gesandt. Das Orchester zählt, außer dem Organisten Musikdirektor F. Weber aus Cöln und den beiden Vorgeigern, den Herren Concertmeistern v. Königslöw aus Cöln und Strauß aus London, 36 Geigen, 14 Bratschen, die gleiche Anzahl Violoncelle, 12 Contrabässe, 4 Flöten, ebenso viele Oboen und Klarinetten, 3 Fagotte, 6 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Pauke ꝛc. — im Ganzen 111 Mitglieder, so daß die Gesammtzahl der Ausführenden sich auf etwa ein halbes Tausend Personen (492) beläuft.

Ich wohnte der Probe ein Paar Stunden bei und fand, daß, den Schwierigkeiten gegenüber, die die 9. Sinfonie bietet, die Verschmelzung der den verschiedenen inländischen und ausländischen Orchestern angehörenden Instrumentalkräfte schon bis zu einem recht erfreulichen

Punkte gediehen sei. Es blieben uns an diesem Tage nicht einmal ein paar Momente zu einem Ausblicke in die lieblichen Umgebungen Bonn's, denn schon am Nachmittag riefen Begeisterung und Pflicht zur Generalprobe der C-moll-Sinfonie und der missa solennis. Ich begrüßte in derselben den reich begabten Niels Gade aus Kopenhagen, in dessen Tondichtungen zum ersten Male die ganze Märchenwelt und nordische Poesie Skandinaviens zu ihrem musikalischen Ausdruck gelangte; nicht weniger das herrliche Künstlerpaar, Meister Joachim und seine liebenswürdige Gattin. Auch Charles Halle aus London, sowie eine große Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden aus England, Belgien und Holland waren angekommen. Nur die Franzosen, trotz ihres Enthusiasmus für Beethoven, fehlten unter den Nachbarn von unseren westlichen Grenzen.

Die C-moll-Sinfonie ließ sowohl bezüglich korrektesten Zusammenspiels, wie auch hinsichtlich alles Technisch-Instrumentalen keine Wünsche mehr übrig. Dagegen störten uns in der Nüancirung einige zu weit getriebene Pianissimo's und Fortissimo's, die zu dem großen Zuge, der durch das in seiner Erhabenheit einfach bleibende Werk geht, nicht ganz stimmen wollten. Auch mit den von Hiller genommenen Tempi's konnte ich mich — und mit mir ein großer Theil der anwesenden Fachgenossen — nicht überall einverstanden erklären. Es ist gewiß vollkommen richtig, so großen Massen Mitwirkender gegenüber, wie hier versammelt sind, breiter gehaltene Zeitmaße als gewöhnlich eintreten zu lassen; doch

kann dabei auch einmal des Guten zu viel geschehen. Dies wollte mir besonders beim Andante und dem großen C-dur-Finale so erscheinen, welches letztere man freilich häufig auch wiederum in einem allzu beschleunigten Tempo zu hören bekommt. — Beethoven's unendlich schwierige missa solennis dagegen wirkte schon in dieser Generalprobe als eine in jeder Beziehung fast vollendete Leistung. Nur der Musiker weiß, was dazu gehört, die heterogenen Elemente, die sich bei Musikfesten zu begegnen pflegen, in wenigen Proben zu der einheitlichen Darstellung eines Werkes, wie die missa solennis, zu verschmelzen; eines Werkes, in welchem der ausschließlich an die Idee desleben hingegebene große Tonschöpfer, ohne Rücksicht auf die künstlerischen Organe, deren er sich hierbei bedient, das beinahe Unmögliche von Stimmen und Instrumenten fordert. Nur der Musiker vermag daher auch völlig zu würdigen, was Hiller in dieser Beziehung hier geleistet hat. Freilich muß sich ein Dirigentengenie, wie das Hiller's, mit jener reinen Anlage und Liebe zur Musik verbinden, wie man sie im Rheinlande bei den Ausführenden gewohnt ist, um solche Erfolge zu erzielen. Die rheinischen Chöre verdienen in dieser Beziehung ein ganz besonderes Lob; sie singen nicht nur gewissenhaft und pflichttreu, sondern sich selber zur Lust und Freude, und so dringt denn auch, was vom Herzen kommt, wieder zum Herzen hin.

Der Generalprobe der hohen Messe Beethoven's folgte eine zwanglose abendliche Zusammenkunft der anwesenden Künstler und Kunstfreunde im großen Saale

der Bonner Lese- und Erholungsgesellschaft. Hier zeigte sich's wieder, wie sehr solche dem Andenken des Genius geweihte Kunstfeste und die mit ihnen verbundene Zusammenkunft einer großen Anzahl von Fachgenossen dazu beitragen, jeden Einzelnen in seinen eigenen Augen zu heben und in allem Ernsten und Guten, das er erstrebt, zu bestärken und zu fördern. — Wir wurden, da so viele Ausländer unter uns anwesend waren, in nicht weniger als vier Sprachen, nämlich deutsch, französisch, englisch und holländisch von den Festordnern angeredet und zur Einzeichnung in die ausliegenden Listen aufgefordert. Im Uebrigen trugen, außer rheinischer Unbefangenheit und Humor, auch die rheinischen Reben das Ihre dazu bei, den hier zugebrachten Stunden das Gepräge herzlicher Gemüthlichkeit zu verleihen.

Der Sonntag, als der erste eigentliche Festtag, fand ganz Bonn auf den Beinen, sowie die Stadt, bis in die entlegensten Gassen hinein, mit Flaggen und Guirlanden geschmückt. Beethoven's Denkmal von Hähnel, das den Münsterplatz schmückt, war in geschmackvoller Weise von Standarten und Lorbeerbüschen umgeben. Selbst von dem hohen Hauptthurme des ehrwürdigen katholischen Münsters wehte ein riesiges schwarz-weiß-rothes Banner, während (als ein Beweis dafür, daß die verschiedenen Konfessionen sich im Reiche der Kunst wieder die Hand reichen) auch der schlanke Portalthurm der neuen noch nicht vollendeten protestantischen Kirche sich in gleicher Weise geschmückt zeigte. Erwartungsvoll war der Tag vergangen, der uns das erste Concert bringen sollte.

Noch bei herrlichstem Nachmittagssonnenschein, der, wie das Wetter überhaupt, das Fest begünstigte, strömten die Massen nach dem Viereckplatz, an dessen nördlicher Seite die Beethovenhalle errichtet war. In den Straßen bildete die Bevölkerung Spalier, um das in festlicher Toilette nach dem Concerte hinwallende Publikum zu sehen, und vor dem Eingange war das Gedränge so groß, daß man Mühe hatte, seinen Platz zu erreichen. Der meinige befand sich in der Abtheilung der seinen Ehrengästen vom Comité reservirten Sitze. Hier sah's nun freilich schon ganz anders aus, als am vorhergehenden Tage. Ich begrüßte die Kapellmeister Reinecke aus Leipzig, Dietrich aus Oldenburg, Max Bruch aus Berlin, Mangold aus Darmstadt, Emil Büchner aus Meinigen, die Herren Dr. Gustav Engel aus Berlin und Dr. Deiters, die Musikdirektoren Lux aus Mainz, Deppe aus Hamburg, Grimm aus Münster, Schornstein aus dem Rheinlande, sowie Herrn Professor Gernsbach aus Cöln.

Bald trat feierliche Stille ein und die weihevollen Klänge des Kyrie von Beethoven's Messe erschlossen unserem Empfinden und Fühlen eine Welt hoher Ideale. Beethoven's Kyrie ist nicht, wie der gleiche Satz in Sebastian Bach's hoher Messe, ein in die Stimmung tiefer Zerknirschung und leidenschaftlichen Gebetes versenkte Tondichtung, sondern ein Musikstück voll feierlicher Würde und Hoheit. Darum stört uns darin die Dur-Tonart ebensowenig, als wir uns den entsprechenden Bach'schen Tonsatz, nach der in ihm waltenden Grundstimmung, anders als in Moll würden denken können. Man

fühlt sich überhaupt zu einer fortdauernden Vergleichung beider erhabener Werke aufgefordert. Einmal schon darum, weil in den mehr als 100 Jahren, die zwischen der Entstehung derselben liegen, nichts geschrieben worden ist, was in der Gattung, der sie angehören, an eines von beiden auch nur entfernt hinanreichte. Noch mehr aber darum, weil es von einem unglaublichen künstlerischen Interesse ist, wahrzunehmen, worin sich beide Meister in der Auffassung desselben Textes begegnen und worin wiederum sie sich von einander unterscheiden. — Das Gloria beginnt, nach dem Muster jener Messen Hasse's, Naumann's und Michael Haydn's aus der Periode der Zopfzeit, welche Beethoven eine Zeit lang studirt, mit einem Pauken- und Trompeten-Allegro. Was aber hat der Meister aus jener ihm überlieferten künstlerischen Schablone im weiteren Verlaufe des Satzes gemacht? Man hat das Gefühl, als würden die Grenzen des Umfanges unserer Tonwelt dem Titanen, der mit derselben schaltet, zu enge, um das Unermeßliche, Ewige und Absolute, dem seine Leier ertönt, auszusprechen und würdig zu besingen. Im Credo malt der Meister mehr im Einzelnen. Welche felsenfeste Ueberzeugung gleich anfänglich in dem wie aus Marmor gebildeten Thema, das mit den Worten: Credo in unum Deum beginnt! Und wie dann, bei der weiteren Entwicklung des Glaubensbekenntnisses, der Genius kühn bis an die letzte Schranke, die den Sterblichen gezogen ist, hinstreift! Nach den Worten ante omnia saecula weht es, gleichsam als wären sich die Instrumente des Ungeheueren,

dem sie Ausdruck leihen sollen, bewußt, wie Schauer der Ewigkeit über die Geigen hin. In dem Incarnatus glaubt man das geisterhafte Fächeln der Flügel jener heiligen Taube zu spüren, unter deren Form das Göttliche sich, der Tradition nach, verkörperte, um sich dem Irdischen zu vermählen. Wie gewagt und üppig, und doch wiederum wie engelhaft rein und kindlich naiv erscheint hier die Anwendung der süßen, schmeichelnden Flöten- und Clarinettentöne. Erschütternd wirken dann das aus zerrissenem Gemüth ertönende Crucifixus, das schmerzerfüllte Passus, das sich die Solostimmen, sich einander steigernd, zurufen, das Auslöschen der Tonwelt in graue Nacht und dunkle Tiefe bei dem Et sepultus est, und endlich das gewaltige Et resurrexit. Doch wer könnte hier aufhören, wenn er in's Einzelne gehen wollte? Ich weise nur noch auf den in Verklärung getauchten und nach oben verklingenden ätherischen Schluß dieses wunderbaren Satzes hin. — Das Sanctus, das bei Beethoven einem ehrfurchtsvoll hingehauchten Gebete gleicht, steht wiederum im merkwürdigsten Contraste zu dem, durch seine Majestät und Gewalt erschütternden Sanctus der hohen Messe Bach's. Ueber die kühne Dramatik endlich des Beethoven'schen Agnus Dei, und über die Art, wie man dieselbe, vom persönlichen Standpunkte des Meisters aus, zu rechtfertigen unternehmen könnte, schweige ich, da sich darüber (wenn man erst einmal anfinge), wie über Goethe's Faust, Bücher schreiben lassen würden!

Die drei musikalischen Körperschaften, die einander

in diesem Riesenwerke stützen, tragen, heben, steigern und im Gleichgewichte halten: der Chor, das Orchester und das Soloquartett — wetteiferten im Dienste des Meisters, dessen Namen es zu verherrlichen galt. Wir nennen keine Einzelnen, da das Individuum einem so großen künstlerischen Ganzen gegenüber zum dienenden und sich unterordnenden Gliede werden soll. Doch sei wenigstens erwähnt, daß nicht Joachim, sondern Strauß aus London das Violinsolo im Sanctus, und zwar würdig und angemessen vortrug. Alle Sätze des erhabenen Werkes riefen den rauschenden Beifall des überfüllten Hauses hervor. Gleiche Ovationen folgten den einzelnen Sätzen der C-moll-Sinfonie. Ich bemerke noch, daß die in der Partitur der missa solennis vorhandene Orgelstimme hier zum ersten Male zur Mitwirkung gelangte, und daß das gewaltige Fundament, welches besonders die Bässe durch das ehrwürdige Instrument erhielten, den verschiedenen Farben der darüber sich bewegenden Stimmen des Orchesters, Chores und Solo-Quartettes zu einer alle verschmelzenden Folie und dieselben in einen ruhigen Gesammt-Farbenton auflösenden Hintergrund diente.

Auch das zweite, Montag den 21. stattgefundene Concert brachte, gleich den übrigen Festabenden, selbstverständlich nur Beethoven'sche Tondichtungen zu Gehör. Es eröffnete mit der 3. Ouvertüre zu Leonore, deren heroisches Feuer zu einer die horchende Menge wahrhaft elektrisirenden Wirkung gelangte; besonders bei dem Sturmlauf, mit dem die Geigen erst die Bratschen und Bässe und zuletzt das ganze Orchester in den Jubel des

Presto's mit sich fortreißen. — Es folgte der bekannte festliche und schwungvolle Marsch mit Chor aus den „Ruinen von Athen". Den Glanzpunkt der ersten Hälfte des Abends bildete aber das durch Joachim vorgetragene Beethoven'sche Violinconcert. Der große Künstler, an dessen Meisterleistung in dieser Tondichtung wir uns schon anderwärts wiederholt erquickt hatten, war auch heute wieder derselbe unvergleichliche Interpret des Beethoven'schen Genius, wie bei früheren Gelegenheiten. Es genügt, sich der freien und doch ganz in Beethoven's Geist erfolgenden Gestaltung und Behandlung, die Joachim den beiden Hauptcadenzen des Violinconcertes angedeihen läßt, zu erinnern, um zu wissen, mit weß Geistes Kind man es bei ihm zu thun hat. Das Publikum forderte denn auch, in dem richtigen Gefühle, den Fürsten aller Geiger vor sich zu haben, daß dem Meister, wie es Herrschern geziemt, ein Tusch von Pauken und Trompeten zujubele. Und so schmetterten denn vom Orchester herab glänzende Fanfaren in den betäubenden Beifall des stürmisch bewegten Auditoriums. Fast schade hätte man es nennen können, daß der erste Theil des Concertes hier nicht schloß, sondern daß auf Joachim's Leistung nun noch die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester folgte. Die darin Herrn Charles Halle anvertraute Klavierpartie ermöglichte noch kein ausreichendes Urtheil über die Leistungen dieses Spielers.

Das Comité hatte dafür gesorgt, daß die aus dem glutherfüllten Saale herausströmende Menge in der Pause nicht nur Erfrischungen aller Art vorfand, wobei denn

— trotzdem daß wir uns im Weinlande befinden — König Gambrinus den größeren Verehrer- und selbst Verehrerinnenkreis um sich versammelte, sondern es war von den Herren Festordnern auch ermöglicht worden, daß man sich unter freiem Himmel der erquickenden Abendluft zu erfreuen vermochte, indem ein neben der Halle belegener Garten mit in den Rayon der dem Feste gewidmeten Räumlichkeiten hineingezogen worden war. Charakteristisch für die leicht erregbare und fröhliche Natur der Rheinländer war die Art, in der sich hier die durch Beethoven's Töne geweckte Stimmung Luft machte. Animirte Zurufe der im Gedränge aneinander Vorübergehenden und lebhaftes Gespräch der beisammen Stehenden über das Gehörte wechselten mit der herzlichen Begrüßung von lange getrennten Freunden und Bekannten, welche verschiedenen, von dem schönen Strome verbundenen Nachbarstädten angehörten und sich bei diesem Feste durch ihre gemeinsame Liebe zur Kunst wieder zusammengeführt fanden.

Die den zweiten Theil des Concertes füllende Sinfonia eroica war, unserem Gefühle nach, die glänzendste unter allen Orchesterleistungen des Festes. Nicht nur hatten das erste Allegro, das Scherzo und das Finale die ihnen zukommende Frische des Zeitmaßes und der Bewegung, während auch der Trauermarsch an keinerlei Verschleppung litt, sondern es standen in diesem Werke auch das Verständniß, sowie der unabsichtlich aus dem heroischen Charakter der Sinfonie sich entwickelnde einfach groß gehaltene und natürliche Vortrag auf einer

ungleich höheren Stufe, wie in der C-moll-Sinfonie. Daß Hiller den geistigen Kern der Tondichtung hier so viel tiefer erfaßte, wie dort, zeigt, wie unberechenbar die individuelle Auffassung ein und desselben Dirigenten verschiedenen Werken gegenüber zu sein vermag. Gleich das erste Allegro packte die Hörer durch das edle Feuer und den frischen Wohllaut, welcher jeden Takt darin durchgeistete und verschönte. Der in der Durchführung dieses Satzes erfolgende Eintritt des F-Hornes mit dem Thema verdient ein besonderes Bravo. Im Scherzo, das, trotz seines lebhaften Tempo's und des gewaltigen Umfanges der im Festorchester mitwirkenden Kräfte, nicht einen Augenblick Taktesschwankungen gewahren ließ, gebührt den hannöverschen Hornisten ein abermaliges, besonderes Lob. Wir haben die Solopartie der drei Hörner, im Trio dieses Satzes, weder von Mitgliedern berühmter Hofcapellen, noch sonst bei irgend welcher Gelegenheit mit gleicher Sicherheit, Reinheit der Stimmung und so viel poetischem Gefühl vortragen hören, wie von jenen Herren. Und wenn auch das am Schlusse der ersten Triohälfte erfolgende Hinübergleiten der letzten Töne des ersten Horns, zu dem als Es erklingenden hohen C, in der Partitur nicht vorgeschrieben ist, so wollen wir es doch weit lieber in dieser Gestalt, als unrein hören.

Das Dienstag den 22. stattfindende dritte Concert begann mit der Ouvertüre zu Coriolan, die, merkwürdiger Weise, wieder genau auf einer Linie mit der C-moll-Sinfonie, bezüglich der Verschleppung ihres Tempo's, stand.

Die Cello-Figur, welche den Gesang des Mittelsatzes begleitet, bekommt in einer solchen, der Idee des Werkes durchaus widersprechenden Breite etwas Mühsames und Mechanisches. Gern geben wir die Berechtigung einer, je nach dem individuellen Gefühle des Dirigenten besonderen Darstellung dieser oder jener bestimmten Tondichtung zu; doch scheint uns, auch unter dieser Voraussetzung, ein gewisser, der eigenthümlichen Auffassungsweise des Einzelnen zu lassender Spielraum nicht überschritten werden zu dürfen. — Die nächste Nummer brachte Beethoven's „elegischen Gesang", der im Allgemeinen nur selten zur Aufführung kommt. Wir zählen denselben mehr zu den Gelegenheitscompositionen, als zu den aus ureigenster Bewegung entsprungenen Tondichtungen des großen Meisters. Die Klavierpartie des hierauf folgenden herrlichen Es-dur-Concertes hatte Herr Charles Halle aus London übernommen. Das Spiel dieses, besonders in England, hochgeschätzen Pianisten ist perlend, elegant und geschmackvoll. Alle diese Prädikate, die wir dem Künstler gern uneingeschränkt zugestehen wollen, reichen aber nicht zum Vortrage Beethoven's aus. Die ganze Leistung hatte etwas an den Salon Erinnerndes, wodurch der Eindruck des Fashionablen zum vorwaltenden ward. Jeder aber, der das Es-dur-Concert kennt, wird zugestehen, daß auf solchem Wege die ebenso kühnen und heroischen, wie geheimnißvollen, weiheerfüllten und jubelnden Stimmungen dieser Tondichtung nicht zu ihrem wahren Ausdrucke gelangen können. Halle's Spiel ist eben mit einem Worte zu zahm für Beethoven. Es erschien

uns das in einem noch höheren Grade, so, wenn wir uns der Auffassung desselben Concertes durch Franz Liszt und Tausig erinnerten, in deren Leistungen freilich ein anderer und den Intentionen Beethoven's näher verwandter Geist wehte. — Die in die Mezzo-Sopranlage transponirte Scene und Arie: „Ah perfido!“ ward, wie alles was Frau Joachim singt, edel und der vom Tondichter geschilderten Gefühlssituation gemäß vorgetragen. Doch wollte es uns scheinen, als wenn dramatisches und tragisches Pathos nicht das Genre sei, das der hohen Begabung der Künstlerin durchaus und überall in gleichem Maaße entspreche, wie kirchlicher, elegischer und lyrischer Gesang. Nichtsdestoweniger stimmten wir aus vollem Herzen in den Dankesjubel ein, mit dem die Hörerschaft die Sängerin überschüttete. Auch der unter Wasielewski's Direktion frisch und feurig gespielten Ouvertüre zu Egmont sei noch rühmend gedacht.

Den zweiten Theil dieses letzten Festconcertes füllte, als würdiger Abschluß der ganzen Beethovenfeier, die neunte Sinfonie. Die Aufführung derselben unter des unermüdlichen Hiller's trefflicher Leitung war, sowohl von Seiten des Dirigenten, wie des Orchesters, eine in Wahrheit meisterhafte. Und wenn dieselbe nicht jene, absolut nichts mehr zu wünschen übrig lassende letzte Vollkommenheit gewahren ließ, die wir oben der Aufführung der Eroica nachrühmten, so liegt das lediglich an den kolossalen Schwierigkeiten, die dieses Werk auch den geübtesten Kräften zu überwinden giebt. Das große gewaltige erste Allegro zog in tadelloser Präzision an

uns vorüber. Im Scherzo befanden sich die Ausführenden völlig auf der Höhe der vom Tondichter an sie gestellten Ansprüche und leistete hier, wie auch schon im vorhergehenden Satze, ganz besonders das Streichorchester Unübertreffliches. Es hatte dessen Führung am ersten Pulte, außer den Herren Strauß und Königslöw, in dieser Sinfonie auch Joachim übernommen. Das Adagio hätten wir um eine Idee beschleunigter gewünscht. Es würde dies besonders bei den getragenen Stellen der Holzbläser und Hörner zu den Triolen-Pizzicato's der Geigen und Bässe gut gethan haben. Dieselben verloren durch das breiter wie gewöhnlich genommene Tempo etwas von dem zauberhaften Dufte und dem schwebenden, ätherischen Charakter, der ihnen sonst eigen zu sein pflegt. Nach anderen Seiten hin dagegen stellte sich auch dieser Satz in tadelloser Vollkommenheit dar. Auch hier können wir nicht umhin, dem ersten Horn für die saubere Ausführung der bekannten Solostelle, die anderwärts unter hundert Fällen neunundneunzig Mal verunglückt, unser besonderes Kompliment zu machen. Im letzten Satze war abermals der Chor, und in diesem wiederum vorzugsweise der Sopran, bewundernswerth. Diese rheinischen Frauen und Mädchen entwickelten eine Frische des Klanges, eine Reinheit der Intonation und zudem eine Sicherheit bei bedenklichen Eintritten und kühnen Intervallenfortschreitungen, welcher weder die von Beethoven hier so dauernd festgehaltene äußerste Stimmenhöhe, noch die anderen zu überwindenden Schwierigkeiten das Geringste anzuhaben vermochten. Nicht weniger bewun-

dernswerth waren die Solisten. Die Damen Joachim und Alvsleben, und die Herren Vogl und Schulze entwickelten in dem Quartett einen über alles Lob erhabenen Wetteifer. Wer so manche verunglückte Leistung von selbst ganz tüchtigen Kräften bei gleicher Gelegenheit vernommen, der vermag erst die ganze Schlagfertigkeit und das unerschütterliche Ensemble, das die soeben genannten Damen und Herren in dem brausenden Tönesturm des sie umdrängenden Orchesters und Chores behaupteten, ganz zu würdigen. In dem so kurz uns hier zugemessenen Raum noch etwas Zureichendes oder Neues über Geist und Inhalt eines so viel besprochenen und kaum je ganz zu ergründenden Werkes, wie die 9. Sinfonie, sagen zu wollen, würde lächerlich sein. Wir bleiben daher für diesmal bei der Besprechung der Aufführung dieses kolossalen Werkes stehen, der wir noch hinzuzufügen haben, daß die Ausführenden am Schlusse des Ganzen ein nicht enden wollender Beifall belohnte, bei welchem Hiller aus den Reihen der Damen seines Chors von einem fast Besorgniß erregenden, wenn auch wohlverdienten Bombardement von Kränzen und Bouquets überschüttet ward. Bescheiden lehnte er die ihm dargebrachten Ovationen mit einem Hinweis auf den Eifer, den die unter ihm Mitwirkenden der guten Sache gewidmet, ab. — Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch erwähnen, daß ich, außer dem Gewandhaussaale in Leipzig, keinen zweiten Saal in Deutschland gefunden habe, der sich bezüglich tadelloser Akustik mit der Beethovenhalle vergleichen ließe. Als ich dem Er-

bauer derselben meine Freude in dieser Beziehung aussprach, meinte er, mit naivem, echt rheinischem Humor: Das wäre nicht zu verwundern, da er sich sein Baumaterial aus Resonanzböden und Geigenholz zusammengesetzt habe.

Dem dritten Concerttage folgte am anderen Morgen, Mittwoch den 23. noch eine Matinée für Kammer-Musik. Das Programm derselben bestand aus den, von den Herren Joachim, Königslöw, Strauß und Grützmacher entzückend vorgetragenen Streichquartetten op. 25 in F-moll und op. 59 Nr. 3 C-dur, aus der von Hiller und Grützmacher vortrefflich ausgeführten Sonate (op. 69) für Klavier und Violoncello, aus der von Herrn Vogl gesungenen „Adelaide", die zur Entfaltung des Wohlklanges der Stimme des Sängers mannigfache Gelegenheit darbot, und aus den von Frau Joachim in unübertrefflicher Weise gesungenen Liedern: „Wonne der Wehmuth" und „Kennst Du das Land?" — Das letztere Lied besonders sang die Künstlerin offenbar unter dem Einflusse einer ihr zu Theil werdenden poetischen Inspiration. Wir erinnern uns nicht, einer ähnlich wunderbaren Abwägung des Vortrages der verschiedenen Verse gegeneinander, oder einer gleichen Steigerung sehnsuchtsvollen Ausdruckes, wie er in dem „Dahin, dahin!" der Sängerin zu jedem Herzen dringen mußte, jemals früher begegnet zu sein. Hier war alles unmittelbare Eingebung des Momentes und darum selbst das, unter anderen Bedingungen

vielleicht gewagte Hinüberziehen des Tones aus dem „Kennst du es wohl?“ in den Refrain von ergreifender Wirkung.

Es bleibt mir nur noch übrig, der unvergeßlichen Festfahrt zu gedenken, die wir, einer Einladung des Comités folgend, auf dem vielbesungenen majestätischen Strome unternahmen, an dessen Wogen Beethoven's Wiege gestanden. Die Festgenossen fanden sich zu derselben nach Beendigung der Matinée am Ufer des Rheins zusammen, wo das mit hundert Bannern beflaggte prachtvolle Dampfboot „Humboldt“ unserer harrte. Auf weiter Stromfläche ging's nun in das wunderschöne Land hinaus, dessen Berge, nach einem vorübergezogenen wohlthätigen Gewitter, wie verklärt aus dem sie noch verhüllenden Dufte allmählig wieder hervortraten, während die Sonne sie auf's neue mit ihrem Lichte übergoß. Von den Quais der Stadt und von unserem Schiffe her antworteten einander die Böller, deren Echo weithin von den nahen und fernen Höhen wiederhallte. Ein zweites, ebenfalls glänzend geschmücktes Dampfschiff, folgte uns. Bald gingen wir in heiterem Zuge in die Kajüten hinab, wo ein glänzendes vom Comité seinen Gästen offerirtes Diner unserer wartete. Der erste, vom Bonner Oberbürgermeister Kauffmann ausgebrachte Toast galt natürlich Beethoven, dem großen, unsterblichen Sohne des Rheinlandes. Ihm folgten mehrere andere, unter denen besonders ein von Niels Gade ausgebrachter, durch seine gemüthliche und naive Weise allgemein ansprach

und rührte. Einer der Festordner schlug, der vielen anwesenden Ausländer halber, einen Toast in französischer Sprache vor. Da erscholl es stürmisch von allen Seiten: „Nein, nein, wir wollen kein französisches Wort auf unserem Rheine und zum Beethovenfeste hören!“ Einem der vielen Franzosen, die sich heute noch mit der fixen Idee der Rheingrenze tragen, hätte ich diese, fast nur unter Rheinländern und auf dem Rücken des vielbegehrten Stromes spielende Scene, als Augen- und Ohrenzeuge zu erleben gewünscht! Wir waren unterdessen, dem Siebengebirge und dem Drachenfels vorüber, bis nach Remagen und der Apollinariskirche und von hier aus wieder stromabwärts bis nach Rolandseck gefahren. Während das Schiff so geschmückt und majestätisch dahin zog, als hätte es den Phantasus an Bord, tönten uns Tafelnden von allen Ufern her Hochrufe und Lieder entgegen, während wir durch die geöffneten Kajütenfenster unzählige mit Fahnen und Tüchern uns zuwinkende Menschen und Volksgruppen, sei es von den Häusern und auf den Zinnen der alten Städte, sei es auf Felsen und in den Weinbergen, erblickten. Es war ein eigenthümliches Gefühl, sich so auf einmal mit einer ganzen Bevölkerung und einem ganzen Lande in demselben Gedanken verbunden zu wissen. Mit eintretender Dunkelheit flammten die Ufer und Berge stundenweit in bengalischer Beleuchtung auf, während von nah und fern emporsteigende Feuergarben die Feier des Genius weit in die Lande hinaus verkündeten, was, in Verbindung mit dem

Mondlichte das den Strom versilberte, von zauberhafter Wirkung war. Dank allen, die bei dem unvergeßlichen Feste mitgewirkt und uns vergönnten, Beethoven mit ihnen zu feiern.

XII.

Die Einführung des Psalmengesanges in die evangelische Kirche.

In den letztvergangenen Jahren hat man sich vielfach mit dem Gedanken beschäftigt, einen in weiteren Grenzen, als denen des Chorals, sich bewegenden Kirchengesang für die evangelische Kirche in das Leben zu rufen. Es ist nicht zu läugnen, daß diese Idee in dem Bedürfnisse einer eingreifenderen Betheiligung der Gemeinden am Gottesdienste und einer reicheren Erbauung durch die Kunst, als bisher, ihre erste Anregung fand. In Berlin hat man sich vorzugsweise mit Lösung der Frage, in welcher Weise ein solcher den Cultus begleitender Kirchengesang zu gestalten sei, beschäftigt und gelangte dabei bereits zu den erfreulichsten Resultaten. Die sonntäglichen Liturgien so wie die liturgischen Andachten während der Festzeiten im Dome, letztere eine Schöpfung mehrerer unserer hochverdientesten Geistlichen, haben ein solche weitverbreitete Theilnahme im Publikum gefunden, daß nur in Vorurtheilen Befangene bestreiten würden, daß hier einem Zeitbedürfnisse entgegengekommen sei. —

Aber trotz dieses zu großen Hoffnungen berechtigenden ersten Anfangs dürfen wir uns nicht verhehlen, daß das in musikalischer Beziehung dabei Geleistete noch eines ganz anderen Aufschwunges fähig sein wird.

Der musikalisch bedeutendste Theil der Liturgie ist der dieselbe eröffnende Psalm und es dürfte vielleicht nicht ohne Interesse sein, vorläufig einmal diesen allein in das Auge zu fassen und zu entwickeln, in welcher Weise für denselben eine der Kirche und den Fähigkeiten der Gemeinde entsprechende musikalische Form aufzufinden sei.

Vorerst erscheint es nothwendig darzuthun, daß eine Einführung des Psalmengesanges in die evangelische Kirche, und eine durch denselben zu erreichende erhöhte Betheiligung der Gemeinden am Gottesdienste, ganz eine Neuerung im Geiste der Zeiten der Reformation sein würde. Denn zu denjenigen Dingen, auf welche beim Beginn der protestantischen Kirche besonderes Gewicht gelegt und vorzügliche Sorgfalt verwendet wurde, gehörte namentlich die Beschaffung eines neuen Kirchengesanges zur Wiederbetheiligung der Gemeinde am Gottesdienste, welche in der katholischen Kirche durch einen von der Kirche gestellten Sängerchor repräsentirt wurde.

Mit Emsigkeit und rascher That, wie sie das Bedürfniß im Verein mit frommer Begeisterung zu verleihen vermag, ward damals zusammengetragen,*) was

*) Luther und seine von ihm dazu aufgeforderten Freunde übersetzten biblische, römische und böhmische Lieder, bearbeiteten

die Zeit von Anknüpfungspunkten in jener Beziehung darbot; als es sich organisch mit einander verbunden und in dem neuen Boden eigene Wurzel geschlagen hatte, entstand, als ein neuer charakteristischer Kirchengesang, der protestantische Choral und hat in Wort und Ton lange Zeit in reichster Ueppigkeit geblüht. Aber leider ist seine

---

bereits vorhandene deutsche Gesänge in neuer Weise und ließen es dabei auch an eigenen Productionen dieser Art nicht fehlen. Unter den erwähnten biblischen Liedern befanden sich unter anderen 26 metrisch übersetzte Psalmen. Die Melodien zu diesen Dichtungen nahm man zum Theil aus dem gregorianischen Kirchengesange, vor allen aus den Hymnen. Diese waren nämlich ebenfalls metrische Gesänge; wie z. B.: veni creator spiritus oder: o lux beata trinitas u. s. w. und ihre Melodien deßhalb vorzugsweise zur Unterlage unter jene neue Reimweisen geeignet. Manchmal, jedoch selten, wurden auch Melodien von prosaischen Gesängen, z. B. von der Prosa: gratias nunc omnes reddamus domino deo, genommen und so arrangirt, daß sie rhythmischem Maaße sich bequemten. Auch unter den Volksliedern und sonstigen damals vorliegenden ausdrucksvollen weltlichen Compositionen traf man eine Auswahl. Anfangs setzte man nun die ganzen Lieder in der damaligen Motettenweise, die Melodie im Tenor und die übrigen Stimmen in freier polyphonischer Weise dazu, also noch nicht Note gegen Note. Erst nach und nach entwickelte sich hieraus, indem die Melodie mehr und mehr in die Höhe strebte und die Abschnitte in den verschiedenen Stimmen immer gleichmäßiger wurden, während die begleitenden Stimmen die Motettenfreiheit aufgaben und zu einfachen von Takttheil zu Takttheil einander folgenden Akkorden sich zusammenzogen, der Choral in seiner jetzigen Gestalt und als ein neues, recht eigentlich aus dem Protestantismus selbst hervorgegangenes Element. Man ging also von der vorliegenden Motettenform aus und das Volk legte sich nach und nach die Weise selbst zurecht, zu welcher seine Fähigkeiten ausreichten und die seinem inneren Bedürfnisse entsprach.

Quelle, die volksthümlich religiöse Begeisterung, im Verlaufe der Zeiten vielfach getrübt worden. Man denke nur an die gottbegeisterten Gesänge aus dem Jahrhunderte der Reformation oder an die Dichtungen eines Paul Gerhard, Gellert und ihrer Zeitgenossen und halte hiergegen die Menge mittelmäßiger moderner Dichtungen, wie dieselben sich nach und nach in die Gesangbücher unserer Gemeinden eingeschlichen haben. Wer, der es könnte, möchte daher nicht sein Schärflein beitragen zu einem in gleicher Weise wie damals zu erneuernden kirchlichen Leben!

Aber ganz abgesehen davon, daß also für Wiederbelebung des Choralgesanges und hiermit des bis jetzt überhaupt vorliegenden evangelischen Kirchengesanges etwas geschehen sollte, ist es sehr zu bedauern, daß man auf dem in jenen ersten Zeiten protestantischen Lebens betretenen Wege der eingreifenderen Theilnahme der Gemeinden am Gottesdienste nicht in mannigfacherer Weise fortschritt und daher der Choral das einzige Element geistlichen Gesanges in der evangelischen Kirche blieb.

Auch für eine reichere und umfassendere Gestaltung des evangelischen Kirchengesanges thätig zu sein, scheint demnach höchst wünschenswerth, da sich weder aus der Anschauung, noch aus dem Dogma unserer Kirche Gründe für ein ausschließliches Festhalten am Choral herleiten lassen und wir gegen dasselbe, als eine nicht zu rechtfertigende Beschränkung der Mittel kirchlicher Erbauung, protestiren müssen, wenn wir nicht in die Fehler

unserer Vorfahren zurückfallen wollen, die, in ihrem allzu puritanischen wenngleich damals erklärbaren Eifer, bei Ausschließung der Kunst vom Gottesdienste viel weiter gingen als die Reformatoren selber. Jene im Gegentheil, wie Luther, Zwingli, Calvin, Ulrich von Hutten und andere, sind, in Bezug auf eine Bereicherung der Erbauungsmittel der neuen Kirche durch die Kunst, in Poesie und Musik überall selbstthätig mit dem guten Beispiele vorangegangen und würden gewiß, wenn ihr Interesse nicht anderweitig allzusehr in Anspruch genommen worden wäre und sich ihnen schon damals ein so praktischer Weg, wie wir ihn gefunden zu haben glauben, dazu dargeboten hätte, nicht nur den Choral allein, sondern auch die Psalmen und Hymnen des alten und neuen Testamentes, durch die Gemeinde vorgetragen, in's Leben gerufen haben. Hierfür sprechen übrigens auch damals schon Calvin und die Reformirten, die gleich anfänglich der Psalmen zum Vortrage durch die Gemeinden sich bedienten, wenn dies auch nicht in wünschenswerthester Weise geschah. Und endlich, ist es denn nicht gerade stets die Kunst in all ihrer Mannigfaltigkeit, wie sie sich in Poesie, Musik und den bildenden Künsten offenbart, gewesen, die den Religionen aller Völker zu allen Zeiten dienend zur Seite stand und den Menschen in heiligster Begeisterung mit sich zum Himmel emportrug?

Ohne daher dem Choral in seiner ihm eigenthümlichen Bedeutung und dem, was er Großes und Herrliches geleistet hat, zu nahe treten oder überhaupt denselben

irgendwie aus der Kirche verdrängen zu wollen, da wir ja im Gegentheil für ihn eine Wiederbelebung wünschenswerth fanden, müssen wir uns andererseits, in Betracht des in tausendfacher Beziehung für die Kirche dabei zu hoffenden Gewinns, lebhaft gedrungen fühlen, uns nach neuen durch die Gemeinde vorzutragenden Gesängen umzusehen. Hierbei nun richtet sich unser Blick natürlicherweise auf das Nächstliegende, durch die heilige Schrift selbst schon in dieser Beziehung Dargebotene, auf die Psalmen, die von jeher den reichsten Antrieb und Stoff zu kirchlichem Gesange hergegeben und ihre heilige Kraft bewähren würden, wenn es gelänge, die evangelische Gemeinde bei ihrem Vortrage zu betheiligen.

Wir glauben jedoch keinerlei Neuerungen den evangelischen Gemeinden anempfehlen zu dürfen, bei denen wir nicht die Ueberzeugung in uns trügen, Fortschritte in ächt protestantischem Sinne zu machen. Zwar haben wir uns bereits oben auf die Reformatoren berufen. Autoritäten allein können aber nicht genügen, wo es darauf ankommt, aus dem Geiste des Protestantismus einen Vorschlag wie den unsrigen zu rechtfertigen. Eine solche Rechtfertigung scheint um so wichtiger, als wir wissen, wie sehr die große Menge dazu neigt, neuen unerkannten Ideen vorurtheilsvoll entgegenzutreten und Weitabliegendes, ja sogar das Entgegengesetzte damit in Verbindung zu bringen, wie in vorliegendem Falle durch den Glauben geschähe, man beabsichtige eine Einführung katholischen Elementes in die evangelische Kirche.

Dergleichen irrigen Meinungen, in Bezug sowohl auf

eine Einführung des Psalmengesanges überhaupt, als auch einer Theilnahme der Gemeinden an dessen Vortrage, zu begegnen, müssen wir, wie schon oben, abermals daran erinnern, daß die Katholiken nur in den ersten Jahrhunderten des Bestehens ihrer Kirche eine solche Theilnahme der Gemeinde am Gottesdienste kannten, indem dieselbe später nur noch in der Idee, durch einen Kunstchor repräsentirt, fortlebte. — Wenn es aber die Aufgabe des Protestantismus ist, einerseits die Kirche überall auf diejenige Ursprünglichkeit und Reinheit der Auffassung und des Cultus, wie sie in den ersten christlichen Jahrhunderten walteten, zurückzuführen und er andererseits die Gemeinde überall selbst eingreifend zu betheiligen sich bestrebt — aus welcher Auffassung ja auch allein, wie wir gleich anfänglich darthaten, der protestantische Choral hervorging — so erfüllt er dieselbe vollkommen, wenn er aus demselben Grunde eine Theilnahme der Gemeinde am Psalmenvortrage bei dessen Einführung in die Kirche verlangt.

Ebenso können wir auch in einer Einführung der Psalmen, als solcher, recht eigentlich nur ein Vorwärtsgehen im Sinne des Protestantismus erkennen, dessen mit dem Katholicismus hauptsächlich contrastirendes Bestreben es von jeher war, sowohl im Leben wie in der Kirche das unumschriebene unverfälschte Wort Gottes, wie es allein im Urtext und also hier in den Psalmen vorliegt, dem Laien in die Hand zu geben. In den evangelischen Kirchen aber, mit Ausnahme der englischen, mangelt das göttliche Wort auf Seite der Gemeinde bis

zum heutigen Tage überhaupt noch gänzlich; eine Thatsache, die uns die Einführung des Psalmenvortrages durch dieselbe nicht nur allein als ein in jeder Beziehung zu rechtfertigendes Unternehmen, sondern auch als eine heilige Pflicht erscheinen lassen muß. Haben doch, wie wir bereits früher bemerkten, die Reformirten, diese puritanischesten unter allen Bekennern der neuen Lehre, die Psalmen, und zwar aus gleichem Grunde, in ihre Kirche eingeführt und die freie Dichtung des Chorals, um eben das Wort Gottes ausschließlich vorzutragen, aus derselben sogar gänzlich verbannt.*)

So schwinden denn nicht nur alle jene Bedenken, sondern wir müssen nun auch schmerzlich bedauern, daß nicht schon längst durch Einführung einer Psalmodie im Munde der Gemeinde, außer den dadurch angebahnten Fortschritten in ächt protestantischem Sinne, der evangelischen Kirche eine erhöhte Erbauung beim Gottesdienste und eine Bereicherung ihres Kunstschatzes zu Theil wurde.

Dies alles im Herzen erwägend und daher in jeder Beziehung von der Hoheit der Aufgabe erfüllt, die wir uns gestellt, muß es uns dringend auf eine baldige praktische Lösung derselben ankommen und hierbei haben wir

*) Calvin sagt in der Vorrede zum Psalmenbuche für seine Kirche von 1543: „Nach dem Ausspruche des heiligen Augustinus kann man nichts Gott Würdiges singen, man habe es denn von ihm empfangen. So wird man denn auch keine würdigeren Gesänge finden können, als die Psalmen Davids, die der heilige Geist selber ihrem Sänger eingegeben hat."

uns denn zunächst mit Erledigung der so hochwichtigen Frage zu beschäftigen, wie die viel besprochene Betheiligung der Gemeinden am Psalmenvortrage am zweckmäßigsten zu erreichen wäre.

Die einfachste und leichteste Weise der Betheiligung ist der in der englischen Kirche vorkommende, zwischen Priester und Gemeinde vertheilte recitirende Vortrag. Allein eine ausreichende, den Zweck ganz erfüllende, könnte sie nicht genannt werden. Die Psalmen sind, gleich den meisten ältesten Poesien der alten Völker — gemäß der anfänglichen Vereinigung der Künste überhaupt — ursprünglich zur Verbindung mit Musik gedichtet; in allen solchen Fällen aber pflegt Inhalt und Styl sich so zu gestalten, daß es, schon zum bloßen gleichlaufenden Verständnisse, der Vermittlung der dauernden, wie ausdrucksvollern Töne des Gesanges bedarf. Auch die großartigen chorischen Poesien der Griechen, in ihren Dramen, wie in der selbständigen Lyrik, würden, gleich anderer Rede gesprochen, dem griechischen nicht minder als heutigem Ohre unverständlich geklungen haben. Ebenso wird auch der hohe Ton, den die Psalmen des alten Testamentes anstimmen, so wie der unerschöpflich reiche Inhalt, welchen dieselben bei gedrängtester Kürze darbieten, zur Auffassung und Darstellung der Mitwirkung der Musik nicht entbehren mögen.

Für eine musikalische Betheiligung der Gemeinde denn wäre die zunächst liegende Möglichkeit, ein musikalisches Formelwesen, wie dieses gerade in Bezug auf die Psalmen seit den ältesten Zeiten der christlichen Kirche

in den sogenannten acht Psalmentönen des gregorianischen Kirchengesanges geschichtlich vorliegt. Es wurden nämlich zum kirchlichen Vortrage der Psalmen — und es ist dies seitdem in der katholischen Kirche im Gebrauch geblieben — den verschiedenen Tonarten entsprechende musikalische Formeln erfunden und unter diese, ihrem verschiedenen Ausdrucke gemäß,*) alle Psalmen vertheilt. Und als zu der bloß melodischen Musik die Harmonie hinzutrat, sind auch diese Formeln vielfach harmonisch belebt worden und noch heute findet man solche harmonisirte Formeln in Anwendung in der Kirche, z. B. im Dome zu Aachen, wo eben jene alten, in der katholischen Kirche überhaupt feststehenden und noch allenthalben geltenden Psalmentöne, nach altem harmonischen Satze — der nur unter der Tradition der Zeiten einige Ver-

*) Für jede der von Gregor festgestellten acht Kirchentonarten schrieb man bestimmte Psalmenformeln vor, welche dem besonderen musikalischen Ausdrucke ihrer Tonart entsprachen. Nach diesen acht Tonarten und ihren Formeln sind die Psalmen von alter Zeit her, ihrem vorzugsweis hervortretenden Charakter gemäß, von der Kirche selbst classificirt worden. Denn es ist vorgeschrieben, nach welcher Tonart, also auch Formel, der oder jener Psalm jedesmal gesungen werden muß. In der Praxis ist dies fixirt durch die den Psalmen vorhergehenden Antiphonen, welche die Tonart angeben. Die Psalmentöne haben außerdem alle einige sogenannte Differenzen, dies sind verschiedene Melodienvarianten, natürlich immer in derselben Tonart. Diese Differenzen haben darin ihren Ursprung und sind deshalb erfunden, um am Schlusse jedes Psalmes auf die zu ihm gehörende Antiphone — die nämlich jedemals wie vor, so auch nach dem Psalme gesungen wird — je nachdem deren Anfangstöne sind, einen passenden melodischen Uebergang machen zu können.

derbniß in sich aufgenommen hat*) — zunächst zwar von der sangkundigen Jugend der Schulen, aber auch unter Einstimmung der ganzen Gemeinde gesungen werden, welche theils der nach alter Weise im Tenore liegenden Melodie ihre Stimme verbindet, theils aber auch durch die fortwährende Anwendung beim Gottesdienste und bei der Anknüpfung an die Schule in den Stand gesetzt ist, sich bei dem, obwohl der heutigen Musik so fernliegenden harmonischen Theile dieses Psalmenvortrages zu betheiligen. Dem würdevollen frommen Eindrucke desselben wird sich niemand verschließen können. Es ist begreiflich, wie die katholische Einwohnerschaft Aachens mit frommem Stolze an ihm festhält; mit den Einrichtungen und der Geschichte der katholischen Kirche eng verwebt, hat er seinen unverkennbaren kirchlichen Werth. Für eine heutige anderweitige Nachahmung wird er gleichwohl nicht unbedingt zu empfehlen sein.

Die Entstehung der Periode, an welche er sich anknüpft, fällt in jene Zeiten, da sich zuerst die Musik über die ganze reichgestaltete Liturgie auszubreiten bemühte. Hymnen, Responsorien, Antiphonien wurden gesungen;

*) Erst in diesem Jahrhundert sind jene Aachener Psalmen aus dem Munde der Kirchensänger, welche sie zuletzt vorzutragen pflegten, aufgezeichnet worden. Durch die Tradition fortgepflanzt, haben sie eine Menge von Verderbnissen namentlich im harmonischen Satz erlitten, welche nur durch Divination wieder ausgemerzt werden können, unter Anleitung des in ihnen enthaltenen cantus firmus der Psalmtöne und der im 16. Jahrhundert, welchem sie entstammen, gebräuchlichen Satzweise.

es sollten auch noch die, für jede der kirchlichen Stunden angeordneten zahlreichen, bis dahin laut gebeteten oder recitirten Psalmen ihren bestimmten musikalischen Klang erhalten, der zugleich ein Hervortreten des Vortrags, zugleich eine Assimilirung mit dem übrigen Kirchengesange bewirken sollte. Zu diesem Zwecke reichte, zumal dieser Psalmenvortrag dem Munde der Geistlichen oder den der Kirche angehörigen geistlichen Sängerchören reservirt war, die neue Form aus. Bei gänzlich veränderten Verhältnissen jedoch, möchte die dabei stattfindende Vertheilung aller Psalmen auf wenige Formeln und die Beschränkung des ganzen Umfangs jedes einzelnen Psalmes auf jene wenigen Klänge, mit einem Worte: möchte der Mangel an Individualisirung, namentlich da, wo der einzelne Psalm für sich hingestellt dem Ausdrucke und der Erbauung der Gemeinde dienen soll, eine Nachahmung nicht räthlich finden lassen.

Es haben aber auch über diese musikalische Beschränkung hinaus die Psalmen im Munde des Volkes in vollständigem und jedem Psalme besonders angepaßtem Gesange gelebt, und zwar in der protestantischen Kirche überhaupt und insbesondere und ausschließlich in der reformirten Kirche. Als die neue Kirche ihrer Gemeinde einen charakteristischen Kirchengesang in der Muttersprache anzueignen sich bestrebte, waren es unter andern auch die Psalmen, an die man sich zu Beschaffung von Kirchenliedern vorzüglich wandte, sei es nun in genauer Uebertragung, oder in freierer Bearbeitung, oder auch nur entfernterer Benutzung ihres Inhaltes, wie letzteres mehr

in der lutherischen, ersteres in der reformirten Kirche der Fall war. Luther geht auch hier voran mit einzelnen Bearbeitungen,*) die Reformirten bemühen sich darum

*) Er hat z. B. den 130. Psalm: „De profundis“ in dem Liede: „Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir“, den zwölften in: „Ach Gott vom Himmel sieh darein,“ den 46. in seinem weltbekannten: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ und so noch viele andere Psalmen bearbeitet. Seine Behandlung des zwölften Psalmes ist zugleich ein Beispiel von jener entfernteren Benutzung und freien Weise der Umgestaltung des Inhaltes der Psalmen, wie sie damals an der Tagesordnung waren, indem er demselben eine polemische, gegen das Papstthum gerichtete Wendung gab. — Unter den hervorragendsten Psalmenbearbeitungen aus dem Zeitalter der Reformation sind anzuführen: In Deutschland: Der ganze Psalter von Jacob Dachser, Hamburg 1538; derselbe von Gamersfelder, Nürnberg 1542; derselbe von Waldis, Frankfurt 1553. Bei den französisch Reformirten: Der Psalter bearbeitet durch Marot 1540; der Psalter theilweise bearbeitet durch Beza 1552; hundert Psalmen: En vers français 1560; die Psalmen von Melisso 1572. Im Jahre 1552 erschien zuerst der ganze Psalter mit Musik von Franc, später mit Musik von Bourgeois. Der hervortretendste Componist der damaligen Zeit: Goudimel, gab 1562 sechszehn Psalmen motettenartig behandelt heraus, erst 1565 aber sämmtliche Psalmen und zwar nach den geltenden Kirchenmelodien als Choräle behandelt. Der französische Psalter ward darauf um das Jahr 1565 von Lobwasser in's Deutsche übersetzt und erschien im Jahre 1573. Diese deutsche Uebersetzung ward durch Andreas Spethe in lateinische Verse zurückübersetzt 1596. — In den Niederlanden erschien die erste Psalmenbearbeitung 1540 in Antwerpen. Eine spätere 1568 durch Peter Dathen. — In England traten die Psalmen in englischen Reimversen zuerst 1579 in London durch Damon an's Licht, dann 1601 und 1609 durch Sternbold und Hopkins. — Sogar unter der geringen Anzahl der reformirten Italiener stellte sich eine Psalmenbearbeitung als Bedürfniß heraus, und wir finden die erste gegen das Jahr 1554; nämlich

in ausgedehntestem Umfange und bald sieht man aller Orten: in Frankreich, Deutschland, den Niederlanden, England, auch Italien nicht ausgenommen, den ganzen Psalter in der Landessprache mit Gesangesweisen, einstimmigen und polyphonischen, bei welchen sich die ersten Meister der Zeit betheiligen, dem Munde der Gemeinde zu kirchlichem Gebrauche angepaßt.

Jedoch zeigen uns alle diese Psalmenbearbeitungen nur ein und dieselbe, ihrem Ursprunge und ihrer An-

---

60 Psalmen in „rime volgari italiane" und eine fernere 1664 durch Giovanni Diodati. — (Man sehe Becker's Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, Pater Martini's Geschichte der Musik und Winterfeld's evangelischen Kirchengesang.) Wir haben hier unter den unzähligen Psalmenbearbeitungen des sechszehnten Jahrhunderts nur die hervorragendsten angeführt und fügen nochmals hinzu, daß dieselben fast nie wörtliche Uebersetzungen, sondern meist nur annähernde oder freiere Uebertragungen der Psalmen in Reimverse waren. — Diese mannigfaltigen und erfolgreichen Versuche der Einführungen des Psalmengesanges bei den Gemeinden der Protestanten und Reformirten aller Völker, und zwar grade in dem Jahrhunderte der Reformation, sind ein vernichtender Beweis mehr gegen die Haltungslosigkeit des Vorurtheiles, als sei eine solche Einführung des Psalmenvortrages durch die Gemeinden etwas in der evangelischen Kirche Unzulässiges und dem Geiste des Protestantismus Widersprechendes. Denn daß wir jene Bearbeitungen der Psalmen auf die Psalmen selbst, wie sie im Urtext stehen, zurückführen möchten, wird man doch nicht etwa tadeln wollen? Schon deshalb nicht, um mit dem vornehmsten Grundsatze des Protestantismus, dem Volke das Wort Gottes, als dessen Eigenthum, in keiner Weise vorzuenthalten, nicht in Widerspruch zu gerathen.

wendung direct entspringende Form. Es kam darauf an, dem Bedürfnisse und dem Vortheile der neuen Kirche rasch in die Hände zu arbeiten. Die Psalmen boten, wie jederzeit, den erwünschtesten und reichhaltigsten Stoff. Sie als Gesänge einzuführen, verband man sie mit den bekanntesten und faßlichsten Melodien, sei es der früheren Kirche, sei es des Volkslebens. Diesen in regelmäßigen Perioden voranschreitenden Melodien gemäß ward der Urtext umgestaltet und alle Psalmenbearbeitungen jener Zeiten sind daher Umdichtungen des biblischen Textes in gleichzeilige jambische oder trochäische gereimte Strophen. So ward denn dem Psalter, bei Reformirten nicht minder als bei Lutheranern, ein neues Gewand der Zeit und des Bedürfnisses angelegt; ihr Inhalt ward nur im Allgemeinen und annäherungsweise wiedergegeben, dem wörtlichen Inhalte, dem Style konnte dabei natürlich nur in weiter Ferne gefolgt, der ursprünglichen Gestaltung und ihrer Eigenthümlichkeit, der charakteristischen Gliederung des Urtextes, fast nur noch zufällig Rechnung getragen werden.

Sollte nun aber choralmäßiger Gesang die einzige Möglichkeit musikalischen Vortrags der Psalmen für die Gemeinden bieten, so würden dieselben Ursachen, heute wie damals, dieselben Folgen haben. Nämlich choralmäßiger Gesang, bei seinen regelmäßigen naturgemäß bestimmten musikalischen Perioden, würde wiederum eine regelmäßige metrische Gestaltung und diese eine freie Umarbeitung nach den Formen der Zeit bedingen. Der Versuch aber choralähnliche Melodien dem ungeändert

gelassenen Urtexte anzupassen, würde entweder ein rein gekünsteltes und forcirtes Produkt ergeben, wobei ein eigentlich künstlerisches Produciren eben so unmöglich, als eine Einführung bei der Gemeinde unerreichbar bleiben möchte, oder aber auf die altrömische Compositionsweise*) der Antiphonien und Responsorien und so — in Verbindung mit der Harmonie der neuen Zeit — auf die Kunstmusik, wie sie innerhalb der römischen Kirche auf jene alte Compositionsweise auferbaut worden ist, zurück und damit von der Anwendung auf die Gemeinde ganz abführen. Es mag daher das Kirchenlied, welches seinem Inhalte nach an einzelne Psalmen und Bibelsprüche sich anlehnt, im Choralgesange fortbestehen, der Psalter wird, als ein neues Element und auf daß er nach Inhalt und Form ganz und unverändert zum Gottesdienste erklinge, anderer Erfindungen bedürfen.

Es führen aber diese geschichtlichen Recapitulationen alle vereint zu einer und derselben Nothwendigkeit hin. Denn wenn es einerseits wünschenswerth, weil von hohem kirchlichen Werthe ist, daß die Gemeinde beim Psalmenvortrage betheiligt werde, andererseits aber bloßer declamatorischer Vortrag auf allgemeine musikalische Formeln zu weit hinter dem eigentlichen Ziele zurückbleibt, choral-

*) Die Antiphonien und Responsorien sind Melodien auf prosaische Texte. Diese Melodien sind vielfach musikalisch verbrämt und bewegt. Ihr wesentlicher Unterschied vom Choralgesange ist, daß sie keine regelmäßigen Perioden enthalten. Auf solchen gregorianischen Melodien hat sich zuerst in canonisch imitirender Weise die Kunstmusik bei hinzutretender Harmonie und Polyphonie entwickelt.

mäßiger Gesang endlich entweder eine völlige Alterirung des Urtextes und seiner Eigenthümlichkeit, oder aber einen Uebergang zum Kunstgesange, mit dem die Gemeinde nicht gleichen Schritt zu halten vermag, zur Folge haben wird, wenn so die Gemeinde mit ihren Bedürfnissen und mit ihren Fähigkeiten zwischen nicht Genügendem und Unerreichbarem in der Mitte schwebt, so wird die Auflösung der Schwierigkeit, die gänzliche Erreichung des Zweckes, in dem Zuhülferufen eines Sängerchors und der Aufnahme alternirenden Vortrags zwischen ihm und der Gemeinde zu finden sein. Denn beim Kunstchore ist das, was für die Gemeinde unausführbar blieb, die Darstellung des besonderen Ausdrucks eines jeden einzelnen Psalmes, leicht zu ermöglichen, während sie selbst in diesem Falle nur auf ein Festhalten kirchlicher Stimmung im Allgemeinen beschränkt werden kann, wozu, wie wir später sehen werden, ein sehr einfaches Mittel ausreicht. Diese Vortragsweise hat überdies noch darin ein mächtiges Vorurtheil für sich aufzuweisen, daß sie seit alter Zeit geschichtlich vorliegt.

Demnach müssen wir uns also für alternirenden Vortrag entscheiden und die erste sich hier aufdrängende Frage wäre die formelle: nach dem Eintritte des Wechsels zwischen den beiden vortragenden Gliedern. Es muß dies als eine freie, direct aus dem Inhalte der Psalmen selbst zu beantwortende Frage der Zweckmäßigkeit berachtet werden. Bei der Abfassung der Psalmen kann ein solches Alterniren nicht beabsichtigt sein. Denn was man auch über den ursprünglichen Vortrag der Psalmen

vermuthen, ein wie verschiedenes Bild sich jeder Gelehrte darüber gebildet haben mag, das Negative ist eine sichere Antwort: von Alterniren ist dabei keine Rede gewesen. Vorsänger*) (die hier ebensowenig, wie überall im Alterthume, auf Alterniren hinweisen, sondern allenthalben eine rein musikalische Einrichtung und Nothwendigkeit gewesen sind), Sängerchöre, musikalische Instrumente sind die Elemente der Ausführung, die überliefert und der Deutung unterworfen sind; von alternirendem Vortrage aber nirgends eine äußerliche Spur. Wenn daher einzelne Gelehrte einen solchen in den Psalmen haben errathen wollen, so ist diese Vermuthung haupt-

*) Bei den Griechen beginnt der Chorführer den lyrisch-chorischen Gesang, indem er die ersten Verse singt, dann fällt der Chor ein und singt das ganze Lied bis zu Ende durch. Der Chorführer oder Vorsänger war nämlich das, was jetzt der Dirigent ist. Bei der Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit der damaligen Instrumente aber und bei der geringen künstlerischen Ausbildung des Sängerchors war das Anfangen durch den Chorführer darum nothwendig, um den Chor in Tonhöhe, Rhythmus und Tempo des vorzutragenden Stückes einzuführen. Jetzt reicht hierzu das den Chor begleitende Orchester, die Orgel, oder die Stimmgabel aus, Hülfsmittel, die die Alten nicht kannten und die die größere musikalische Ausbildung unserer Sänger überdies häufig überflüssig macht. Vorsänger waren also demnach im Alterthum eine rein äußerliche, praktisch musikalische Einrichtung. Ebenso fängt auch heute noch — und zwar grade darum, weil dies auf uralter Tradition beruht, also aus einer Zeit sich herschreibt, wo Vorsänger noch nothwendig waren — beim Psalmenvortrage in der katholischen Kirche eine einzelne Stimme den Psalm allein an, d. h. den ersten Vers oder den ersten halben Vers. Dies geschieht aber nur bei dem ersten Verse, und dann in dem ganzen Psalm nicht wieder, den der Chor ununterbrochen zu Ende singt.

sächlich auf den scheinbaren Wechsel der Personen innerhalb des Textes gebaut; eine Schlußart, die auch in der griechischen Poesie seiner Zeit eine Menge von nun glücklich überwundenen werthlosen Hypothesen zu Wege gebracht hat.*) Derjenige aber, der, abgesehen von fehlenden äußern Nachrichten, direct aus dem Dasein des sogenannten Parallelismus der Satzglieder in den Psalmen, auf alternirenden Vortrag, als auf etwas Natürliches und Nothwendiges, schließen wollte, der würde sich wohl vorsehen müssen, ob er sich dabei nicht übereile und vielleicht grade mit dem Ursprunge und Sinne jenes Parallelismus, aus dem er schließt, in Widerspruch versetze.

Seinem Ursprunge nach ist derselbe unläugbar ein Parallelismus der Gedanken, dem sich aber in Folge davon auch ein ungefähres äußeres Ebenmaaß anzuschließen pflegt. Wie nun zunächst aus diesem äußeren

*) In den Gedichten des Pindar, wo in ächt lyrischer Weise der Dichter, dessen Lied zur Aufführung durch einen Chor bestimmt war, sehr häufig aus sich selbst und wie es ihm grade um's Herz ist, herausfingt, hat man solche in erster Person empfundene, singulare Stellen durch den Chorführer belegen und dieselben daher von einem einzelnen Sänger vorgetragen wissen wollen. Thiersch in München hat dies namentlich aufgebracht; Böckh dagegen hat zuerst angefangen, das Irrthümliche einer solchen Anschauungsweise darzuthun. Jetzt ist die ganze Idee, als eine unwahre, bereits verworfen und erkannt worden, daß stets der ganze Chor gesungen habe, mit Ausnahme jener ersten Verse, mit denen der Chorführer — nicht dramatisch, sondern rein musikalisch — den ganzen Chor einleitete.

rhythmischen Maaße nicht auf ein Alterniren geschlossen werden kann, liegt auf der Hand: so wenig, wie aus den gleichlangen Versen einer heutigen Reimstrophe oder aus den beiden gleichen Gliedern eines antiken Pentameters; ganz abgesehen von den vielen andern außer den Psalmen in der Bibel enthaltenen und zu keinerlei öffentlichem Vortrag bestimmten hebräischen Dichtungen, bei denen sich nichtsdestoweniger der Parallelismus vorfindet. Mit ähnlichem Vorurtheil ist wohl aus Strophe und Gegenstrophe in den Chören der Griechen auf Wechsel von Halbchören geschlossen worden; von denjenigen nämlich, die nicht bedachten, daß jener Gleichklang, jener große rhythmische Reim, den die hohe antistrophische Form bildet, um recht hervorzutreten, grade durch dasselbe Material, durch den ganzen Chor, ausgedrückt sein wollte.

Noch viel weniger aber wird behauptet werden können, daß jenem eigentlichen, den äußern Rhythmus erst zur Folge habenden Gedankenparallelismus eine solche alternirende Vortragsweise zu Grunde liegen müsse; handelt es sich ja doch vielmehr hier allenthalben von dem, was dem Gedanken nach zusammengehört, was somit durch Vertheilung an verschiedene Personen immerfort von einander getrennt werden würde. Und würde dabei nicht jener innerliche Bezug der Glieder unter und aufeinander grade so viel wie möglich gelockert und der Auffassung entzogen, der eigentliche Parallelismus also grade viel mehr verwischt, als hervorgehoben? Denn wenn von den Gliedern eines und desselben Gedankens die

folgenden den Sinn der vorhergehenden jedesmal — sei es durch ähnliche Ausdrücke, sei es durch das Gegentheil — erhöhen, verstärken, ergänzen sollen, so scheint dies in der That am deutlichsten hervorzutreten, wenn dasselbe unveränderte Subjekt die beiderseitigen Glieder vorträgt, wogegen es in dem Maaße verdunkelt werden würde, als eine Aenderung im Wechsel der Vortragenden eintritt; denn die Identität des Sprechenden ist eben der eigentliche geheime Träger jener inneren Beziehungen, bei dessen Wegräumung auch jenes innere Band, so viel dies nur möglich ist, gefährdet wird. Alle Glieder eines und desselben Gedankens setzen dieselbe Persönlichkeit voraus, wieviel mehr daher diejenigen, welche, indem sie einander ergänzen, bekräftigen, steigern sollen, in der möglichst engsten Weise miteinander verkettet sind.*)

Das Gesagte soll sich nur auf die größere oder mindere Wahrscheinlichkeit beziehen, ob angenommen werden könne, daß die Psalmen ursprünglich zu solchem, an den Parallelismus sich anlehnenden alternirenden Vortrage bestimmt gewesen seien. Die Antwort kann nur entschieden dahin gegeben werden, daß in jenem Parallelismus nichts weniger als die Berechtigung zu einem solchen geschichtlichen Schlusse liege. Der Parallelismus ist eine

*) Sagt z. B. A: „Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn," und B fügt hinzu: „und züchtige mich nicht in deinem Grimm," so ist die vom Dichter beabsichtigte Wirkung vollständig vernichtet, denn beide Sätze stehen, anstatt einander zu bekräftigen und zu steigern, als zwei nunmehr getrennte Gedanken neben einander.

allgemeine innerliche und geistige Gestaltung der orientalischen Poesie, die mit einem Wechsel im Vortrage eher direct im Widerspruche steht, als daß sie dafür erfunden wäre. Wahrscheinlicher sind die Psalmen von einem Vorsänger musikalisch eingeleitet, von dem einfallenden ganzen Chore bis zu Ende gesungen worden. Eine andere Frage wäre, ob es heute nicht passend, zu einer gewünschten Betheiligung der Gemeinde jenen Parallelismus als Handhabe zu gebrauchen und grade dadurch ein geistigstes Alterniren herzustellen, daß das innerlich Zusammengehörige eben durch die nicht minder innerlich zusammengehörenden verschiedenen Stimmen der Kirche wiedergegeben würde.

Es wäre dies eine Möglichkeit und ein Vorschlag für sich; der Sinn und das vollständige Verständniß der Psalmen würde dabei vorausgesetzt: die Einheit des Auseinandergerissenen würde in einem andern Sinne wieder hergestellt; die ganzen Psalmen und die ganze Kirche würden als untrennbar in der Idee festgehalten und dürften daneben dann äußerlich auseinanderfallen. Allein auch dies dürfte sich, näher betrachtet, in keiner Weise bewähren. Denn abgesehen davon, daß hier von einer Idee die Rede ist, die in die Praxis, unter das Volk selbst treten soll, abgesehen ferner von dem dabei eigentlich stattfindenden innern Widerspruche: daß die Gemeinde, als eines der alternirenden Glieder, einerseits in ihrer Persönlichkeit hervortrete — wenn sie nämlich zustimmen, ergänzen, verstärken soll — andererseits dieselbe aber auch zu gleicher Zeit als Persönlichkeit wieder zurücktrete

und geläugnet werde — wenn ihr Eintritt keinen eigentlichen Wechsel bilden soll, damit das innere Gedankenband nicht gelockert oder zerrissen werde — abgesehen von diesem Allem wird man sich am schnellsten über die innere Wahrheit der Idee belehren können, wenn man es nur versucht, den Eintritt des Alternirens praktisch durch die ganzen und durch alle Psalmen durchzuführen. Man wird sofort in den wirklich parallelen Gliedern nicht überall dasjenige wiederfinden, was man sich im Allgemeinen unter dem Parallelismus dachte*) und von ihm erwartete, man wird diesem Mangel auf allerlei Weise nachzuhelfen suchen, der eine wird dabei so, der andere anders verfahren, es werden in der Ausführung so viele verschiedene Abtheilungen zum Vorschein kommen, als schon einmal anderwärts in ähnlichem Falle zum Vorschein

*) Häufig genug ist nämlich das zweite Glied z. B. eine einfache Fortsetzung des Gedankens, während doch die äußere Gliederung da ist, wie in den anderen Fällen. Da ist also kein eigentlicher Gedankenparallelismus. Wir sehen demnach, daß derselbe nicht so regelmäßig ist und daher keine äußere Einrichtung mit ihm in Verbindung gestanden haben könne. Man wird nun solche Stellen als zueinander gehörig zusammenziehen und als längere Glieder gelten lassen und dazu denn im Folgenden ein ebenfalls größeres entsprechendes Glied aufsuchen wollen. Hierbei aber wird man in einen unsichern Strudel leerer Vermuthungen hineingerathen, ebenso sehr wie bei einer nicht allzu selten vorkommenden Dreigliederung. — Der Parallelismus ist eben eine freie, geistige, allgemeine Gestaltung, die nicht in so bestimmte Leisten geschlagen ist, als dies der Fall sein würde, wenn er für eine äußere, bestimmte, regelmäßig alternirende Vortragsweise bestimmt gewesen wäre.

gekommen sind: bei der Theilung nämlich derjenigen Chöre der griechischen Dramen, die unter die einzelnen Choreuten vertheilt werden sollten: jeder Gelehrte brachte nach großen Anstrengungen eine andere Vertheilung, an jeder fand der Folgende zu bemerken, daß sie dem Sinne und der Poesie zu nahe trete, kurz die praktische Ausführung leitete schließlich auf die Unrichtigkeit des Ausgangspunktes zurück, die Theilung überhaupt war nur ein Vorurtheil gewesen.*) So würde sich denn auch bei den Psalmen auf demselben praktischen Wege schließlich, wie als Gewißheit, daß ihr Parallelismus ursprünglich nicht zum Alterniren eingerichtet worden, so als Unmöglichkeit herausstellen, ihn noch heute dazu zu benutzen.

Doch haben wir hier nur erst daran festzuhalten, daß sich von einem ursprünglichen Alterniren weder äußerlich noch innerlich irgend Spuren zeigen. Wir setzen dem hinzu, daß, wo wirklich ein solches Alterniren geschichtlich hervorgetreten ist, dasselbe ausdrücklich mit jenem Parallelismus, mit den Halbversen, in keiner Verbindung gestanden hat.

Wir meinen damit Folgendes: Wie heute in der

*) In den Chören der griechischen Dramen glaubte man im Anfange dieses Jahrhunderts Theilungen in Hälften, Drittel, Viertel, bis herab zu einzelnen Chorsängern (Choreuten) zu entdecken. Der verstorbene Gottfried Hermann in Leipzig, Böckh, Ottfried Müller, fast alle Philologen haben sich hierbei betheiligt. Keiner stimmte mit dem andern. Man hat sich unglaublich abgequält und ist am Ende doch auf keinen grünen Zweig gekommen, weil eben die ganze Sache eine innerlich unwahre ist.

englischen Kirche der Geistliche den ganzen ersten Vers spricht und die Gemeinde den zweiten hinzufügt u. s. w., so besteht auch in der katholischen Kirche der gesungene Vortrag der Psalmen in dem Alterniren zweier Chöre nicht nach halben, sondern nach ganzen Versen. Dies ist aus uralten Zeiten überliefert und noch heute aller Orten im Gebrauch. Die Gesangbücher der Kirche enthalten in der Vulgata die Psalmenverse deutlich in zwei Hälften getheilt durch ein in der Mitte stehendes Sternchen, welches in seiner Stellung den Abschnitten zwischen den beiden Parallelzeilen entspricht. Nun trägt aber jeder der beiden Sängerchöre nicht etwa die Hälfte eines solchen Verses, bis zum Sternchen, und von dort zum Schlusse vor, sondern stets einen ganzen Vers und die Abtheilung in der Mitte wird dabei nur durch einen kleinen Ruhepunkt markirt. Es sind diese Verse im Allgemeinen dieselben Abtheilungen, welche in Luther's Uebersetzung festgestellt sind, wenn auch in einzelnen Fällen, grade wie dies auch mit der Abtheilung der ganzen Psalmen der Fall ist, kleine Abweichungen stattfinden. Diese Abweichungen beruhen auf der verschiedenen Ansicht der Uebersetzer von dem eigentlichen Satzende; es sind verschiedene Interpunktionen, wie deren bei jeder Textesinterpretation und Uebersetzung stattfinden können. Nach ganzen Versen also werden noch heute überall und vorschriftsmäßig die Psalmen bei den Katholiken alternirt. Es fragt sich nur, wie weit dieser Gebrauch zurückreicht. Der, dem die in dieser Beziehung in der katholischen Kirche geltenden Einrichtungen nicht fremd sind,

weiß, was man aus einer solchen Thatsache für die Vergangenheit schließen kann. Doch möge dieser spezielle Gebrauch auch speziell die Jahrhunderte hindurch zurückverfolgt werden.

Zu beiden Seiten des hierbei einzuschlagenden Weges bemerkt man von der nämlichen unveränderten Weise jenes Alternirens überzeugende Spuren. Hier sieht man z. B. den auf Jahrhunderte langer Tradition beruhenden Vortrag der Psalmen im Aachener Dom: Geistliche singen den ersten Vers des Psalmes, Sängerchor und Gemeinde antworten mit dem folgenden; bei minder festlichen Gelegenheiten jedoch, wenn nämlich nicht mehrere Geistliche versammelt sind, übernimmt ein Mitglied des Sängerchors als Vorsänger die Rolle der Priester: immer nur Wechsel nach ganzen Versen. Dort ist es die Kunstmusik der früheren Jahrhunderte, die da, wo sie die Psalmen zu alternirendem Vortrag zwischen Kunstchor und Volk, oder, was hier dasselbe ist, für einen das Volk repräsentirenden Chor bestimmt hat, ebenfalls nur einen Wechsel von ganzen Versen kennt, wie z. B. in allen jemals in der päpstlichen Kapelle zu Rom — dieser hartnäckigsten und authentischsten Bewahrerin des Alten — zur Aufführung gekommenen Miserere's, von Festa, Dentice, Querrero bis zu Bai, Pesari und Baini, hierfür der Beweis geliefert wird.* Auch die den Psalmen parallel einge-

*) Es möge hier die vollständige Reihe aller in der päpstlichen Kapelle executirten Miserere's, chronologisch geordnet folgen: Das erste Miserere ward 1514 unter Leo dem Zehnten aufgeführt, sein

theilten sogenannten Cantica der katholischen Kirche sind unverändert zum Alterniren nach ganzen Versen, nicht nach den auch bei ihnen offiziell festgestellten Vershälften eingerichtet worden.*) Wenn z. B. Palestrina einen ganzen Band Magnificat's nach den acht Kirchentönen herausgiebt, welcher sechszehn verschiedene Compositionen enthält, so behandeln acht derselben die ungraden, die andern acht die graden Verse des Textes und auf beiden Seiten sind die ganzen anderen Verse der Gemeinde, oder dem sie darstellenden recitirenden Chore überlassen. Wieder viele Jahrhunderte weiter zurück bemerkt man deutlich, wie die uralten Psalmentöne in ihrer melodischen Einrichtung einen Wechsel nach Versen voraussetzen. Denn, wenn auch die späteren Erweiterungen dieser Psalmentöne bei eintretendem Halbversabschnitte eine Cadenz zeigen, jedoch immer nur die mindere, schwebendere,**)

Meister ist unbekannt. Von da sind in ununterbrochener Reihenfolge nachzuweisen: Miserere's von Costanze Festa, Luigi Dentice (napolitano), Francesco Querrero (di Siviglia), Palestrina, Teofilo Gargano, Francesco Anerio, ein Unbekannter, Giovanni Maria Nanini, Sante Naldini, Ruggero Giovanelli, Gregorio Allegri, Alessandro Scarlatti, Tommaso Bai 1714, Giuseppe Tartini 1768, Pasquale Pesari 1777, Giuseppe Baini 1821.

*) Cantica sind die Gesänge des neuen Testamentes, die Loblieder Mariae, Zachariae und Simeonis, welche auch psalmi maiores genannt werden.

**) Die Cadenz am Versschlusse blieb nämlich auch seit dieser Veränderung stets die bedeutendere, indem sie, im Gegensatz zu jener minderen, schwebenderen, als die hervortretendere und abschließendere sich geltend machte und zum Unterschiede von jener, die nun die kleine hieß, die große genannt wurde.

und erst der Versschluß die größere, abschließendere, so war früher in der Mitte der Verse keine solche musikalische Cadenz; wie denn diese einfachere Singart in dem ambrosianischen Ritus noch bis in spätere Jahrhunderte hinein in Geltung geblieben ist. Hiermit aber wären wir schon bis in die frühesten Zeiten zurückgegangen und haben dabei nirgendwo eine Spur von anderem Alterniren, als dem nach Versen, überall vielmehr die directe Beglaubigung vom Gegentheil vorgefunden. Zu welcher Zeit und auf welche Veranlassung sollte auch eine Aenderung in dem, wo wir hinblicken, in früherer wie in jetziger Zeit und aller Orten übereinstimmend feststehenden Gebrauche der Kirche eingetreten sein? — Wir finden unter den historischen Nachrichten nur noch den Anfang des Alternirens selbst bezeichnet.

Zu Ambrosius Zeit, heißt es, sei es zuerst in der abendländischen Kirche eingeführt worden und wir werden zunächst nach dem Oriente, nach der griechischen Kirche weiter zurückgewiesen. Hier heißt es denn: Zwei Mönche, Flavian und Diodor — so berichtet nämlich Theodoretus in seiner historia ecclesiastica — hätten, als sie noch in Antiochien waren, um die Mitte des vierten Jahrhunderts, zuerst den Chor der Psalmisten in zwei Theile getheilt und die Psalmen Davids alternirend vorzutragen gelehrt, was sich denn von Antiochien aus in alle Welt verbreitet habe.*) Und wenn damit auch eine

*) In der Historia ecclesiastica, liber II, cap. 24, lautet die Stelle in der lateinischen Uebersetzung wörtlich so: Isti duo

andere Nachricht nicht zu ſtimmen ſcheint, die uns noch weiter zurück auf den heiligen Ignatius den Märtyrer führen will, von dem der Kirchenhiſtoriker Socrates erzählt, daß, als er einſt in einer Viſion die Himmel offen geſehen und die Engel in alternirendem Hymnengeſange die heilige Dreifaltigkeit habe preiſen hören, er dieſe Weiſe des Geſanges, wie er ſie in ſeiner Verzückung gewahrt, bei der Kirche zu Antiochien eingeführt habe,*) ſo kann man ſich in Betreff dieſer beiden Nachrichten darauf beziehen, daß bei der letzteren den Worten nach nur von alternirendem oder antiphoniſchem Geſange überhaupt, der nämlich auch anderweitig in der Kirche vorkam, nicht von den Pſalmen grade ſpeziell die Rede ſei. Mehr aber als die Verſchiedenheit dieſer Nachrichten

admirabiles viri Flavianus et Diodorus, noctu et interdiu ad pietatis studium omnes sedulo excitarunt. Hi primi psallentium choro in duas partes diviso, hymnos Davidicos, alternis canendos tradiderunt. Quae res, primum incoepta Antiochiae, ubique pervasit et ad ultimas orbis terrae oras pervagata est. Bei Suidas finden wir in Beziehung auf den Zeitpunkt dieſer erſten Entſtehung des Alternirens Folgendes: Chorus est congregatio simul canentium in ecclesia. Divisi autem sunt chori ecclesiarum in duas partes sub Constantio, Constantini filio et ab Flaviano episcopo Antiochiae ita ut alternis Davidico psalmos cantarent quod quidem Antiochiae primo coeptum in omnes deinde terrae terminos transiit.

*) Socrates in ſeiner Historia ecclesiastica liber VI, cap. 8 ſagt über Ignatius: Vidit aliquando angelos hymnis alternatim decantatis sanctam Trinitatem celebrantes, et canendi rationem, quam in illa visione animadverterat, ecclesiae Antiochenae tradidit.

zieht die Aehnlichkeit derselben unsere Aufmerksamkeit auf sich, der Umstand nämlich, daß wir wieder nach Antiochien, wo eben Ignatius Bischof war, hingewiesen werden, also beiderseits nach Syrien als auf den ursprünglichen Heerd des alternirenden Gesanges in der Kirche überhaupt. Möge man, nun einmal im Oriente angelangt, hier noch einen ferneren Zusammenhang, eine traditionelle Verbindung etwa mit dem Judenthum selbst wittern wollen — nun, so würde eben dadurch mit gleichem Rechte das Alterniren nach Versen bis auf das Judenthum zurückgeführt erscheinen. Demjenigen aber, welchem sich, wie uns, bei den Juden kein Anknüpfungspunkt für eine solche Vermuthung darbieten will, für den werden jene Ueberlieferungen die allgemeine geschichtliche Nachricht enthalten, daß die alternirende Vortragsweise überhaupt erst innerhalb des Christenthums selbst entstanden und zwar, was die Psalmen insbesondere betrifft, in den syrischen Klöstern.

Es möchte nun nicht allzuschwer sein, sich die erste Veranlassung für das Alterniren daselbst vorzustellen. Von den Psalmen Davids waren nämlich dort täglich eine nicht geringe Anzahl zu regelmäßigem Vortrag bestimmt, wie dies denn immer zugenommen, so daß später — vom fünften Jahrhundert ab und wiederum von einem syrischen Abte zuerst veranlaßt — in den Klöstern der Akoimeten, sogar ein ununterbrochenes Psalmodiren, Tag und Nacht das ganze Jahr hindurch, dem nie erlöschenden Feuer des ewigen Lichtes vergleichbar, statt-

fand.*) Wenn hierzu nun die Mönche in Chöre getheilt waren und auf diese Weise alternirend die Psalmen vortrugen, so war damit nicht nur eine lebendigere, den Einzelnen mehr betheiligende Form gemeinschaftlichen Gebetes eingerichtet, sondern es war auch zugleich, bei diesen der Nacht wie dem Tage zufallenden geistlichen Uebungen, für die nothwendige körperliche Erholung und Erleichterung, bei vielstündigem Psalmodiren eines jeden Chores, so wie für eine stets rege Aufmerksamkeit vorgesorgt.

Ein solcher praktischer Grund, bei einer, den eben neu entstehenden Klöstern und ihrer Ascetik sich anschließenden Einrichtung, wie deren damals so viele ähnliche getroffen wurden, mag in jenen frühen Jahrhunderten des Christenthums der eigentliche Ausgangspunkt gewesen sein für das Alterniren beim Vortrage der Psalmen, welches dann, wie so viele andere damalige Einrichtungen, sich bis zum heutigen Tage in der katholischen Kirche ungeändert und als ein versweises erhalten hat. In der That ist eine solche Beibehaltung Jahrtausende hindurch das Gewöhnliche, das an sich Wahrscheinliche, und derjenige, welcher es bezweifeln wollte, würde die Aende-

*) Akoimeten, aus dem Griechischen kommend, heißt die Schlaflosen, von dem ununterbrochenen, auch die Nacht hindurch währenden Psalmengesange so genannt. Der Erfinder dieses ganzen Psalmenvortrages ist der syrische Abt Alexander, der zuerst um die Mitte des fünften Jahrhunderts diese Sitte in seinem Kloster einführte. Mit dem Anfange des sechsten Jahrhundert brach sie sich auch im Abendlande Bahn, ward aber vom Papste im Jahre 536 aufgehoben.

rung recht eigentlich geschichtlich nachweisen und motiviren müssen.

Nachdem wir nun also gesehen haben, daß beim Alterniren geschichtlich nur ein Wechsel nach ganzen Versen vorliegt, so fügen wir nun noch hinzu, daß es auch das Folgerichtigste ist, da wo alternirt werden soll, jedem der Alternirenden ein Ganzes, einen vollständigen Gedanken — also einen ungetheilten Satz — zuzuweisen. Die Abtheilung in Verse hat sich aber in den Psalmen, wie überall, stets nach den ganzen abgeschlossenen Sätzen gerichtet.

So müssen wir uns denn in jeder Beziehung für ein Alterniren nach Versen entscheiden. Jedoch haben wir dabei nicht zu befürchten, die eigenthümliche Gliederung der Verse in Halbverse verloren gehen zu sehen, da wir dieselbe immer noch ebenso deutlich hervorheben können, wie dies beim Vortrage in der katholischen Kirche vorgeschrieben, in den Psalmenformeln musikalisch ausgedrückt und in der Praxis inne gehalten worden ist.

Auch das in künstlerischer Hinsicht einzig Praktische ist ein versweises Alterniren. Denn abgesehen selbst von der beängstigenden und der Kirche so wenig gemäßen Unruhe, welche ein halbversweises Alterniren mit sich führen würde, wäre auch der Kunst an sich weder Ruhe, noch Raum gegönnt. Auch wüßte sie hier nicht recht Fuß zu fassen, denn auch sie verlangt zum wenigsten einen ganzen Gedanken, auf dem sie sich ausbreite, auch sie ist keine bloße Form, die sich theilnahm-

los einem jeden Träger hingäbe, am wenigsten dies in jenem dem Gottesdienste geweihten frommen Gesange, welcher sich, neben der äußern Ruhe, durch die innigste Versenkung und Anschmiegung an das heilige Wort auszeichnen soll.

Wenn nun demnach dem Sängerchore der eine ganze Vers und der Gemeinde der andere zufallen soll, so würde uns nun nur noch übrig bleiben, die vorzüglichste Weise der näheren musikalischen Gestaltung dieses Wechsels aufzufinden. — Ausgehen muß man dabei nothwendig von der Gemeinde, weil ihr Singen beschränkt ist und der Kunstmusik, welcher an sich ein weiter Spielraum in dieser Hinsicht zu Gebote steht, demgemäß Richtung und Grenzen anzuweisen sind. Denn eine künstlerische Nothwendigkeit ist es wieder, daß der Gesang des Kunstchors so weit dem der Gemeinde nahe trete, daß eine innere Zusammengehörigkeit, eine innere Einheit stattfinde. — Der einfache und deutliche Spiegel aber für die Fähigkeiten einer Gemeinde in musikalischer Hinsicht ist dasjenige Lied, worin das Volk eben selbst sein Können ausdrückte: das Volkslied. Dies ist das Maximum, die Grenze nach oben. Das Volkslied ist zu allen Zeiten ein in regelmäßigen melodischen und rhythmischen Perioden voranschreitender Gesang gewesen, in den Zeiten der Harmonie mit einfacher zwei- und mehrstimmiger harmonischer Unterlage. Auf die Kirche angewandt, wäre dies die Weise des protestantischen Chorals, dem diese Eigenschaften als charakteristisch inne wohnen. Allein die Folgen dieser Weise für die Psal-

men, deren dadurch nothwendig werdende metrische Gestaltung, haben wir früher, da es sich um einen ausschließlichen Vortrag der Psalmen durch die Gemeinde handelte, schon beobachtet, und es ist nicht nöthig noch daran zu erinnern, daß hier, wo es sich nur um eine Betheiligung derselben innerhalb alternirenden Vortrags handelt, durch jene Weise zugleich auch die ähnliche Gestaltung der mit der Gemeinde abwechselnden Kunstmusik bedingt werden und so die Psalmodie vollständig ihre Eigenthümlichkeit verlieren und ganz mit dem gewöhnlichen Chorale zusammenfallen würde. — Außerhalb dieser Choralweise nun ist ein Vortrag der Gemeinde innerhalb gewisser musikalischer Formeln möglich. Nach dieser Richtung kann man der Gemeinde bei alternirendem Vortrage, besonders wenn hier die Schule vorbereitend eingreift, ohne Zweifel Vieles zumuthen. Die katholische Liturgie zeigt es, welche, wenn auch noch kleinere, so doch nicht unbedeutende und an allen Stellen der Liturgie zerstreute Menge solcher Formeln, womit dem Gesange des Priesters geantwortet wird, in sicherster Ausübung von Seiten des Volkes erreichbar ist, welches dem Gottesdienste regelmäßig beiwohnend, solche Gesänge, selbst mit der ihm vom Hause aus unbekannten lateinischen Sprache, sich in's Gedächtniß zu prägen pflegt. Zu diesen musikalischen, immerhin einstimmigen Formeln kann dann durch die Orgel die Harmonie hinzugefügt, auch unter deren Leitung — denn das harmonische Element könnte dem Volke allein weder überlassen noch vorgeschrieben werden — dieselbe vom Volke selbst mehr oder weniger mit ausgeübt werden.

Es wäre nur die Frage, in wie weit bei dieser Weise der Kunstchor einem, aus der unumgänglichen künstlerischen Forderung einer innern Einheit hervorgehenden Zwange zu Aehnlichem sich entschlagen könne? Denn, wenn ihm nichts übrig bliebe, als, etwa in den ihm anheim fallenden Theilen, zu ähnlichen Formeln das selbst hinzuzufügen, was beim Gesange der Gemeinde die Orgel unterlegt: die Harmonie nämlich, so wären wir ja zu einem, gleich anfangs dieser Zeilen als ungenügend abgewiesenen Niveau zurückgedrängt.

Es giebt aber eine dritte Weise, in welcher der Gesang der Gemeinde eingeschränkter, der mit ihm verbundene Kunstgesang freier und ihm doch innerlichst verwandt, das Ganze zugleich einfacher und mannigfaltiger, auch unter Wegfall der Nothwendigkeit, die Orgel zur harmonischen Begleitung zu Hülfe zu nehmen, einzig von der menschlichen Stimme, als der naturgemäßesten und ausdrucksvollsten Trägerin des heiligen Wortes ausgeführt, in kirchlichster Weise sich gestaltet. Es ist dies die Weise, wie sie namentlich in den Jahrhunderten der höchsten Blüthe ächter Kirchenmusik, im sechszehnten und siebzehnten, von den ersten geistlichen Componisten, vorzüglich der italienischen Schule, angewandt und in der päpstlichen Kapelle, der Sixtina zu Rom, ohne Unterbrechung bis heute durch Aufführungen und in Nachbildungen gelebt hat, und das hohe Muster derselben, der unvergängliche Ausdruck der kirchlichen Bitte des Sünders um Erbarmen, ist die Composition des Miserere von Allegri.

In derselben beginnt ein fünfstimmiger Kunstchor mit dem ersten Verse, dessen erste Worte er auf demselben Akkorde in freier Deklamation recitirt, worauf sich allmählig der Takt und die Polyphonie der Kunstmusik entwickeln, mit welchem sich eine aufsteigende Melodie ausbreitet, welche mit dem Schlusse des ersten Halbverses sich zu abschließendem Akkorde niedersenkt. Der neue Halbvers beginnt auf anderem Akkorde in gleicher recitirender Weise, bis auch hier wieder Takt und Melodie sich entfalten, die in ähnlicher, sanft auf- und absteigender, halbkreisartiger Wellenlinie, wie im ersten Halbverse, den Vers bis zu Ende führen. Dieses Element eines allmähligen sanftgeschwungenen Emporstrebens und Niedersenkens, wie es sich uns in dem Allegri'schen Miserere und in vielen ähnlichen Compositionen des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts so charakteristisch darstellt, erinnert uns unwillkürlich an den dem romanischen Baustyl eigenthümlichen Rundbogen und wir können nicht läugnen, daß die musikalische Wirkung in ergreifender Einfachheit und Größe nicht hinter der einer in den harmonischesten Verhältnissen erbauten Basilica zurücksteht. — Am Schlusse des letzten Halbverses des so eben durchgegangenen ersten Verses, auf dem Grundtone des letzten Akkordes desselben, wird — und hier ist die Gemeinde eintretend gedacht — der zweite Vers unisono in demüthig betender Weise recitirt, wobei der Abschnitt zwischen beiden Halbversen durch einen längeren die Deklamation unterbrechenden Ruhepunkt erkennbar ist. Ein zweiter vierstimmiger Kunstchor hebt den dritten Vers an

und führt ihn unter neuer Melodie und harmonischer Gestaltung, sonst aber in gleicher Gliederung wie beim ersten, zu Ende, worauf der vierte Vers abermals gleich dem zweiten von der Gemeinde unisono auf demselben Tone recitirt wird. Hierauf beginnt der erste fünfstimmige Kunstchor mit dem fünften Verse dieselbe Reihenfolge von neuem und so fort bis, nach dem vom fünfstimmigen Chore gesungenen 20. Verse des vorliegendes Psalmes — das Miserere ist nämlich der 51. Psalm — der das Ganze abschließende Schlußvers in Vereinigung der beiden Chöre zu neun Stimmen vorgetragen wird.

Die Anwendung zweier Kunstchöre, welche bei der Composition dieses Psalmes wie von Allegri, so von allen Componisten der römischen Schule vor und nach ihm eingehalten worden, hat ihren besondern musikalischen Grund. Wenn nämlich auch hier, wie es mit einer gewissen, dem übrigen Leben naturgemäß gegenübertretenden Monotonie des Gebetes übereinstimmt, dem in den einzelnen Versen reproducirten Grundgedanken entsprechend, jeder Chor seine nämliche Weise unter nur kleineren, den hervortretend verschiedenen Worten entsprechenden Schattirungen und Modificationen wiederholt, so sind bei diesem ungewöhnlich ausgedehnten Psalme, zur Herstellung des nothwendig scheinenden Maaßes von Mannigfaltigkeit, zwei Chöre zu Hülfe genommen, in welchen die Grundempfindung in zwiefacher musikalischer Darstellung wiedergegeben ist. Dadurch scheint grade genau die Grenze getroffen, worunter die dem kirchlichen Typus dienende Wiederholung hier stattfinden konnte, ohne auf den Geist ermüdend zu wirken.

In der That lautet bei dieser Variation der Reihenfolge der Psalm gleich einer fortlaufenden Composition. Im Uebrigen jedoch ist dieser Umstand für die Form im Allgemeinen unwesentlich und kann bei andern Psalmen nach Bedürfniß — je nach der Länge oder Kürze nämlich und dem bewegteren oder ruhigeren Charakter derselben — angewendet oder bei Seite gelassen werden. Auch ohne diese Verdoppelung des Chors aber und ferner ganz abgesehen von dem innern Werthe der in Rede stehenden Composition, der viele große Meister nachgeeifert haben ohne sie wieder zu erreichen, ist schon allein in formeller Hinsicht in diesem Werke die schönste und sinnigste Weise für einen zwischen Kunst- und Volks-Chor wechselnden Vortrag gefunden. Denn erstlich ist durch die Theilnahme des Kunstchors an der Recitation (in den recitirenden Anfängen nämlich einer jeden Vershälfte), wie äußerlich für die Ausgleichung der Verschiedenheit der Menge der Worte in den einzelnen Versen, so auch innerlich für die künstlerische Einheit des Ganzen gesorgt. Die rhythmische Annäherung an den Vortrag der Gemeinde bildet nämlich ein inneres Band, welches, im Geheimen und unvermerkt, das verschiedene Material der Darstellung (Gemeinde und Kunstchor) innerlich miteinander verknüpft und immer wieder von der einen Weise auf die andere im sanftesten Uebergange hinleitet, so daß das Gemüth die Verschiedenheit der Ausdrucksmittel kaum empfindet. So nur erhalten wir denn auch den Eindruck ein und desselben fortlaufenden, bald aus der Höhe, bald aus der Tiefe erschallenden ununterbrochenen Wechselgebetes, zu

dem sich die Menge der Gläubigen einmüthig vereinigt. Nichts fällt aus dem Ganzen heraus oder stört den streng kirchlichen Ton durch zu weltliche Färbung und zu schroffen Uebergang und letzteres würde gewiß beim Kunstchor beim Wechsel mit der Gemeinde der Fall sein, wenn eben nicht jene beiden gemeinsamen Recitationen das verknüpfende und ausgleichende Element bildeten. Und doch läßt grade jener Wechsel, dessen materielle Seite, wie wir gesehen haben, so sinnig verdeckt ist, sich Vers an Vers in feinster Mannigfaltigkeit aneinander anknüpfen. Dem einfach würdigen Kunstgesang, der dem tiefsten Ausdrucke des Inhaltes gilt, folgt die fromme Recitation, die einfache Trägerin des Wortes, über welcher wieder jedesmal mit neuem Reize der polyphonische Gesang, gleich einem reichen Farbenbogen, aufsteigt und seinen milden Kreislauf vollendet. Bei alle dem ist nicht minder zugleich jene eigenthümliche Gliederung des Urtextes auf die hervortretendste Weise wahrgenommen. Denn einen eindringlicheren Ausdruck dafür kann es musikalisch nicht geben, als den hier, für die mit dem Parallelismus gleichlaufenden Unterabtheilungen der Verse, durch den vereinten Wechsel von Melodie, Harmonie und Rhythmik, durchgehend hervorgebrachten. An dem den Parallelismus markirenden Punkte nämlich, senkt sich jedesmal die Melodie, wie wir schon oben sahen, zu einem auch rhythmisch innegehaltenen Ruhepunkte. Die darauf folgende zweite Vershälfte aber beginnt mit neuem ausdrucksvollem Akkorde und mit jener freien Recitation, welche erst nach und nach, wie auch schon beim Beginn der ersten Vershälfte, rhythmisch zum festen Takte fort-

schreitet und in die Kunstmusik übergeht. Bei den auf einem Tone recitirten Versen, welche der Gemeinde zufallen, findet diese Markirung des Parallelismus in entsprechender Weise statt: durch einen augenblicklichen Einhalt und eine damit naturgemäß zusammenhängende Dehnung der Endsilben der jedesmaligen Vershälfte, zu welchem Zwecke diese Stelle im Gesangbuche der Gemeinde regelmäßig und ausdrücklich bezeichnet sein muß, wie dies in den katholischen Kirchenbüchern bereits seit Jahrhunderten Gebrauch ist.

So scheint denn in der That, in der von uns durchgegangenen Composition Allegri's, für den zwischen Kunstchor und Gemeinde alternirenden kirchlichen Gesang eine Musterform gefunden zu sein. Der Doppelchor derselben kann, wie schon gesagt, wo das musikalische Bedürfniß ihn entbehrlich erscheinen läßt, oder wo die Mittel bei kleineren Gemeinden nicht ausreichen sollten, bei Seite gelassen werden. Ebensowohl kann auch die Gemeinde, statt des einen Tones, sich heute des entsprechenden Akkordes bedienen; es kann sich ihr Gesang auch zu einfachen, ihre Recitation abschließenden Formeln erheben, wenn sie sich dabei nur mit der Melodie des Kunstchors, wenn nicht grade durch Nachahmung, so doch durch Annäherung in ein inneres Einverständniß zu setzen weiß. Es können diese verschiedenen Möglichkeiten auch, je nach den verschiedenen Psalmen und je nach der Zeit ihrer Anwendung in der Kirche, also mit Unterscheidung der hohen Festtage von den gewöhnlichen Sonntagen und mit Berücksichtigung des vorwaltend verlangten Ausdruckes der verschiedenen

Perioden des Kirchenjahres, miteinander wechseln. Natürlich, daß auch noch die Doxologie: „Ehre sei dem Vater" u. s. w., in gleichem Style vom Kunstchore vorgetragen, sich jedem Psalme anfügen müßte, an deren Ende, zum Abschluß des Ganzen, die Gemeinde, in einfacher Formel dem Amen der Kunstsänger sich vereinen kann. In jedem Falle erscheinen durch die von Allegri und vielen seiner Vorgänger und Nachfolger angewandte Form nicht blos alle Schwierigkeiten gelöst, sondern auch das Beabsichtigte: die zu bewerkstelligende Betheiligung der Gemeinden am Psalmenvortrage, auf eine Weise erreicht, welche, indem sie der Individualität eines jeden Psalms ihr volles Recht und damit der Kunstmusik den innerlich tiefsten Wirkungkreis überläßt, der Kirche zugleich den würdigsten und erbaulichsten Vortrag der Gesänge des königlichen Dichters darzubringen gestattet. —

Nachwort.

Der Verfasser hat der vorstehenden Sammlung nur wenige Worte hinzuzufügen. Die darin enthaltenen Artikel vermischten Inhalts sind, wie die Jahreszahlen zeigen, bereits früher, und zwar in den „Grenzboten", der „Gartenlaube", dem Feuilleton der „Nationalzeitung", der „Neuen Berliner Musikzeitung" u. s. w. erschienen. Ein Gleiches gilt von den Vorträgen, die meist als besondere Brochüren, unmittelbar nachdem sie gehalten worden, in die Oeffentlichkeit traten. Der Autor hofft, daß

die Grundtonart, welche die verschiedenen hier angeschlagenen Themata verbindet, einem freundlich aufmerkenden Interesse, trotz der darin mitunter enthaltenen heterogenen Elemente, vernehmbar bleiben werde.

Die Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangfeste zu Brühl haben auch in den letzten Jahren ihre Bedeutung behauptet. Das Kriegsjahr 1870 machte natürlich die Abhaltung des Festes unmöglich, da, abgesehen von allem Uebrigen, gewiß mancher der braven Sänger unter den Fahnen und dem Feinde gegenüber stand. Selbst 1871 ist es nur zu einer halben Feier gekommen, weil, in Folge des damals immer noch gestörten Eisenbahnverkehrs, die, seither von der Direction der rheinischen Eisenbahn bereitwillig gewährte freie Beförderung der Kinder nicht zu erwarten stand. Man begnügte sich deshalb mit Männerchören und für Männerchor arrangirten Compositionen. — Wir erwähnen darunter den 17. Psalm von Orlandus Lassus, Sätze aus einer Messe von Mettenleiter, ein ave verum von Töpler und ein o salutaris hostia von Hanisch in Regensburg. Unter den weltlichen Gesängen dagegen: Geibel's von Reinecke componirten Preisgesang des Siegestages von Sedan, Uhland's und Konradin Kreutzer's: „Dir möcht' ich diese Lieder weihen" und einen „Dem Deutschen Vaterland" gewidmeten kräftig empfundenen Gruß von Töpler, dem Dirigenten der Feste. Aus ihnen allen spricht die Stimmung der großen von uns erlebten Zeit und ist das darin lodernde Vaterlandsgefühl ein Beweis dafür, daß es, der gemeinsamen Mutter Germania gegenüber,

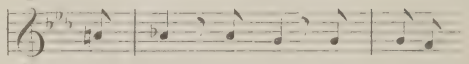
bei uns (wenigstens in Volkskreisen) weder Katholiken, noch Protestanten, sondern nur Brüder giebt. —

Die in den „Erinnerungen an Felix Mendelssohn" enthaltenen Briefe des Meisters sind früher nur in einer Musikzeitung abgedruckt worden und erscheinen daher hier zum ersten Mal in bleibenderer Form. Unter denselben hat Mendelssohn's, S. 23 und 24 mitgetheiltes Schreiben an meinen theueren unvergeßlichen Vater, Moriz Naumann, noch eine nachträgliche wohlthuende Wirkung auf den trefflichen Hauptmann in Leipzig, der ja auch schon von uns geschieden ist, ausgeübt. Hauptmann gedenkt jenes Schreibens mit wahrer Genugthuung im ersten Bande (S. 306) seiner im vergangenen Jahre erschienenen Briefe an Franz Hauser. (Leipzig 1871, bei Breitkopf & Härtel.) War doch überhaupt volle warme Anerkennung Mitlebender eine der liebenswürdigsten Eigenschaften Mendelssohn's. Man kann dies, wie überall, so auch aus dem im Jahre 1845 an mich gerichteten Briefe des Meisters gewahren, in welchem dem verstorbenen Franz Messer, der zu jener Zeit Dirigent des Cäcilienvereins in Frankfurt a. M. war, ein so uneingeschränktes Lob gespendet wird. Ich bereitete durch seine Mittheilung Messer damals keine geringe Freude. (S. Briefe Mendelssohn's aus den Jahren 1833—1847. Leipzig 1863, bei H. Mendelssohn.)

Seitdem der Artikel: „Ueber neue Bearbeitungen der alten Mozart'schen Operntexte" erschienen, fiel mir eine abermalige Bearbeitung des Don Juan-Textes in die Hände. Sie rührt von C. G. Bitter her, dem

Biographen Johann Sebastian Bach's, und glaube ich dieselbe als eine der gelungensten unter allen mir zu Gesicht gekommenen bezeichnen zu dürfen. Demungeachtet würde auch sie, bei einem Versuche ihrer praktischen Einführung auf der Bühne, jenen Schwierigkeiten erliegen, an denen alle ähnlichen Versuche bisher gescheitert sind und sicherlich auch künftig scheitern werden. —

Anders verhält es sich freilich mit solchen Stellen deutscher Mozart'scher Opernterte, in die entweder ein dem italienischen Libretto völlig entgegengesetzter Sinn hineingelegt worden ist, oder bei denen eine Unterlage zu den Noten stattgefunden hat, welche den Sänger, bezüglich Athemholens und richtiger Betonung, zu Fehlern und Geschmackssünden nöthigen würde. So heißt es z. B. im Don Juan, Anfangs des Recitativs der Es dur-Arie Elvirens, im Italienischen: In quali eccessi, o numi!, während die deutsche Uebersetzung die dem dramatisch musikalischen Ausdruck hier völlig widersprechenden nachdenklichen Worte bringt: „In welchem Dunkel der Sorgen". Streitet doch schon der zürnende und schlagfertige Charakter des Orchester-Vorspiels mit einem solchen Insichgekehrtsein. — Noch schlimmer gestaltet sich folgende Stelle, am Schlusse der ersten Pagen-Arie des Figaro:



bei welcher die einsilbigen und den Pausen entsprechenden italienischen Worte durch zweisilbige deutsche Worte er-

setzt werden, die, wenn man dem Componisten strenge folgen will, in der Mitte zerrissen werden müssen. — Mit Recht fordert Dr. Gustav Engel in Berlin Beseitigung derartiger Mißstände und ist für eine solche auch persönlich mit Geschmack und bewährtem Urtheil thätig gewesen. Dergleichen Verirrungen sind jedoch im Allgemeinen nicht so häufig, um gänzliche Umarbeitungen der alten deutschen Textesbücher nothwendig erscheinen zu lassen. Es dürfte darum immerhin am praktischesten sein, die in den vereinzelt vorkommenden Fällen dieser Art nöthigen Abänderungen getrost den betreffenden Kapellmeistern und Sängern selber anheim zu stellen.

Der, in meinen Vater Arndt gewidmeten Erinnerungsworten erwähnte neunzigste Geburtstag des feurigen Alten fiel bekanntlich auf den 26. December 1859 und schon der 29. Januar 1860 setzte seinem reichen Leben ein Ziel. Nur zehn Jahre später wurden die Schlachten von Wörth, Gravelotte und Sedan geschlagen, in denen das deutsche Volk außer seinen Siegen über den alten Nationalfeind, der es, in diesem Jahrhundert allein, zum fünften Mal unter ruchlosen Vorwänden überfiel, zugleich seine Einheit und Größe erstritt. Wie sehr würde es Arndt beglückt haben, wenn er diese nahe Verwirklichung der schönsten Hoffnungen, die er als Jüngling, Mann und Greis im Herzen getragen, hätte ahnen können. Eine so baldige Erfüllung der heißesten Wünsche des deutschen Volkes ging freilich über menschliche Voraussicht. Darum glaubte uns der Alte „noch weit entfernt von dem Tage, da ein einziges großes Volk von

den Alpen bis zu den Belten" wohnen werde. Und doch war er selber gerade einer von Denen, die die überraschende Nähe eines solchen glorreichen Tages mit möglich gemacht hatten.

Wir Deutschen sind niemals ein eroberungssüchtiges Volk gewesen. Die Franzosen hätten darum das Elsaß, mit dem wir nur noch in einem elegisch-poetischen Zusammenhang standen, oder gar Deutsch-Lothringen, von dessen Wiedererwerbung selbst die glühendsten Patrioten nicht mehr träumten, getrost bis an das Ende aller Tage behalten können, wenn sie sich nicht, bei ihrer jüngsten übermüthigen Einmischung in unsere eigenen häuslichen Angelegenheiten, wieder einmal auf unsere Kosten hätten bereichern wollen und uns so genöthigt hätten, ihren, seit mehr als zweihundert Jahren immer wiederkehrenden Raubzügen in deutsches Land ein für alle Mal ein Ende zu machen. — Hat nun aber die ernste Lehre, die ihnen das Geschick abermals ertheilt, oder der dritte Einzug der Deutschen in Paris während des kurzen Zeitraums von nicht viel mehr als funfzig Jahren, das Geringste gefruchtet? — Schon jetzt und während noch unsere Truppen auf französischem Boden stehen, hallt ganz Frankreich, uneingedenk des von ihm allein verschuldeten Kriegs, von dem wüstesten Rachegeschrei wieder. Charakteristischer Weise ruft hierbei der Fanatiker Gambetta aus: „Vereinigen wir uns mit ganz Europa gegen diese Barbaren, damit sie nicht das Wort ihres Dichters Arndt wahr machen, daß Deutschland so weit reichen solle, als die deutsche Zunge klingt!" —

Sonderbar, daß die Franzosen sich nicht dazu ernüchtern können, einmal einen ruhigen Blick auf die einfachen Thatsachen der Geschichte zu werfen! — Wären sie hierzu fähig, so müßten sie gewahren, daß sie stets das, was sie ohne Grund befürchteten, selber gewaltsam herbeigeführt und das Loos, welches sie uns, ihren Nachbarn, bereiten wollten, schließlich immer auf ihr eigenes Land herabbeschworen haben. — Bekanntlich war die „Rheingrenze" von jeher eine der von ihnen am zärtlichsten gehegten fixen Ideen. Als jedoch Metternich, bei den im Sommer 1813 stattfindenden Friedensunterhandlungen, dem Kaiser Napoleon I. die Rheingrenze von Basel bis Rotterdam im Namen der Alliirten anbot, lehnte der Eroberer einen solchen Antrag als ungenügend (Gottlob!) ab und so verlor Frankreich den Rhein erst fast gänzlich und dann für immer. — Aehnliches erreichten die Franzosen mit ihren rastlosen Denunciationen Preußens, als des gefährlichen Einigers Deutschlands und des schlimmsten Feindes ihres Landes. Sie brachten es dadurch endlich dahin, daß das, was wir Deutschen selber für unmöglich hielten, wirklich geschah, indem sich nämlich ganz Deutschland unter Preußen einigte und dieses letztere ihnen die schlimmsten Niederlagen beibrachte, von denen ihre Geschichte berichtet. Und wie wenig war ein solcher Verlauf der Dinge von unserer Seite provocirt worden! — Vergeblich bot Preußen nach dem zweiten Pariser Frieden Frankreich ehrliche gute Nachbarschaft an, vergeblich sah es selbst ruhig mit zu, wie französische Waffen, in ausschließlich gallischem und

ultramontanem Interesse, Belgien von Holland losreißen halfen. Was ward damit erreicht? — Frankreich träumte weiter von Rache für Waterloo; d. h. von einer Rache dafür, daß ein Volk, das Jahre hindurch grenzenlos von ihm geknechtet und mißhandelt worden, im Kampfe um seine Freiheit die verhaßten Ketten gesprengt hatte. Herr Thiers hätte jene Rache schon in den vierziger Jahren in Scene gesetzt, wenn nicht dem erneuten gallischen Hahnenschrei nach der Rheingrenze ein ganz Deutschland durchbrausender Ruf der Entrüstung geantwortet hätte. Man wartete darum auf eine bessere Gelegenheit. Dennoch glaubte Preußen die drohende Eventualität beschwören zu können. Darum ließ es im Jahre 1866 zu (obwohl es damals, wie jetzt notorisch ist, auf einen Krieg mit Frankreich mit entschieden größeren Aussichten wie 1870 hätte eingehen können), daß Frankreich unseren Siegeszug nach Wien kreuzte und daß das durch deutsche Siege befreite Venetien, statt direct an Italien, zunächst an Frankreich, welches nun einmal auch in diesem, ihm fremden Kriege eine glänzende Rolle spielen wollte, abgetreten wurde. Ja, Preußen zog sich sogar — mehr aus übertriebener Friedensliebe, als des in Paris fortdauernden thörichten Säbelgerasseis halber — aus der funfzig Jahre von ihm besetzt gehaltenen deutschen Bundesfestung Luxemburg und dem gleichnamigen alten germanischen Lande zurück, obwohl es dafür in Deutschland mit Schmähungen überhäuft wurde. Aber was half uns eine solche Selbstverläugnung, oder was nützte der unmittelbar vorher, als Beweis friedlichster Gesinnung und

nachbarlicher Zuvorkommenheit, in Paris durch König Wilhelm abgestattete Besuch? — Frankreich schrie, nach wie vor, — die Herren Gambetta und Genossen, die alle Schuld auf Napoleon III. abwälzen möchten, am stärksten — nach Revanche, und zwar diesmal für Sadowa, d. h. für einen Sieg, der es absolut nichts anging. Mit demselben, ja mit noch etwas mehr Rechte — weil es sich dabei um die Niederlage einer großentheils deutschen Armee handelte — hätten wir nach Rache für Frankreichs Siege bei Magenta und Solferino, oder für die Annexion von Savoyen und Nizza rufen können. — So überfiel uns denn der alte Friedensstörer, wie der Dieb in der Nacht, obwohl er, um uns einzuschläfern, wenige Tage vorher erklärt hatte: niemals sei die Ruhe Europas so gesichert gewesen, als in dem von ihm ausersehenen Momente. Statt aber Preußen in die ihm gegrabene Grube hinunterstürzen zu sehen, versank es selber darin. — Und nun?! — Die Herren Pariser sind auf dem besten Wege auch die neuen Schreck-Gespenster, die sie augenblicklich der großen Menge auf die Wände malen, in Geschöpfe von Fleisch und Bein zu verwandeln. Fahren sie so fort und verharrt Frankreich, unter der naiv offenherzigen Versicherung einer baldigen Wiedervergeltung an Deutschland, bei den begonnenen kolossalen Rüstungen, so ist vorauszusehen, daß es uns zu einem erneuten Volkskriege gegen sich nöthigen wird. In diesem Falle jedoch könnte es leicht geschehen (je nach den Alliirten z. B., die die Franzosen fänden), daß das uns durch seine Dynastie sowohl,

wie durch den fortgeschrittensten Theil seiner Bevölkerung stammverwandte Oesterreich mit uns, und als unser natürlicher Bundesgenosse, gegen unsere Feinde zu Felde zöge. Um so mehr, da man sich, in Folge der im Jahre 1870 bewahrten österreichischen Neutralität, hüben wie drüben, d. h. in Deutschland wie in Wien, wieder als Freunde, Geistesverwandte und leibliche Brüder ehren und lieben gelernt hat. Stünde aber der Kaiserstaat an der Donau zu uns, dann freilich hätten jene Geisterseher in Paris selber heraufbeschworen, was sie seither ohne jeden Anlaß weissagten: die gegen sie gerichtete Vereinigung einer Macht nämlich, deren gerüstete Schaaren von so weit her zusammenströmen würden, als — wie Vater Arndt gesungen — „die deutsche Zunge klingt!" — Haben es doch auch jene Pariser Schreier, die seit 1866 ihre Besorgnisse um das Elsaß rastlos in die Welt hinausriefen, zuletzt glücklich dahin gebracht, daß das Unmögliche möglich ward und das Elsaß wirklich an Deutschland fiel! —

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Druckfehler-Verzeichniß.

Seite	50	Zeile	3 von unten statt: stehen den — lies: stehenden
„	53	„	10 von oben statt: den ersten — lies: dem ersten
„	66	„	16 von oben statt: Landstädtchens — lies: Landstädtchens
„	91	„	11 von unten statt: verwandte — lies: verwandten
„	123	„	4 von oben statt: Horch die Lerch' — lies: Horch! Lerch'
„	140	„	10 von oben statt: ganz- Szenen — lies: ganze Szenen
„	140	„	10 von unten statt: Norde sterns — lies: Nordsterns
„	168	„	8 von unten statt: Anreger, der: — lies: Anreger der
„	169	„	10 von oben statt: Franco kann. — lies: Franco kann
„	173	„	3 von unten statt: iner — lies: einer
„	180	„	11 von unten statt: heirathete ein — lies: heirathete er ein
„	188	„	8 von oben statt: au die schöne — lies: auf die schöne
„	220	„	9 von oben statt: leitdem — lies: seitdem
„	261	„	6 von unten statt: Karlsbald — lies: Karlsbad
„	278	„	12 von oben statt: des-leben — lies: desselben
„	280	„	14 von oben statt: Meinigen — lies: Meiningen
„	280	„	18 von oben statt: Gernsbach — lies: Gernsheim

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05993 020 4